


PAROLES GELEES

UCLA French Studies




Volume 1  1983



PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 1  1983

Editorial Board

Editor: Kathryn A. Bailey, French, UCLA

Cynthia Caloia, French, UCLA

Cynthia Craig, Romance Linguistics and Literature, UCLA

Laura Willett, French, UCLA

Consultants: Ruth Gooley, Nancy Rose, Jane Rush, Maryse Tardif, Marc
André Wiesmann.

Paroles Gelées is edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
University of California, Los Angeles
Department of French, 160 Haines Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, California 90024
(213) 825-1145

Subscription price: \$6 – individuals, \$8 – institutions.

Cover photo: Luca della Robbia, detail from the Cantoria. Courtesy of
Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Florence, 1979.

Cover design by Laura Willett

Copyright © 1983 by The Regents of the University of California.

CONTENTS

Foreword	v
Traverses: une interview avec Michel de Certeau <i>Laura Willett</i>	1
Le commentaire dans <i>Le Rouge et le Noir</i> <i>Jane Rush</i>	15
Interior/Exterior Movement in <i>La Comédie Humaine</i> <i>Jo Ella Manalan</i>	31
Une singulière passion musicale chez un poète moderne <i>Edwin E. Okafor</i>	45
UCLA French Department Symposium	51
Ph.D. Dissertations in French Studies	55

FOREWORD

Alors, il nous jeta sur le tillac de pleines poignées de paroles gelées ressemblant à des dragées perlées de diverses couleurs.

(*Le Quart Livre*, Ch. 56)

Welcome to the pages of *Paroles Gelées*. The inspiration for our title came from the episode in Rabelais' *Quart Livre* in which his heroes encounter the frozen words which melt in their hands on their journey to consult the oracle of the "Dive Bouteille." The analogy to literature and the process of reading fascinated us and prompted us to choose this as the title for our journal.

We hope you will enjoy this first issue of *Paroles Gelées*. For us, this initial volume represents the culmination of our efforts during the past year and a half to fund, organize and produce a graduate student journal of French studies.

The three papers presented here were selected from those received from graduate students nationwide, on diverse aspects of French studies. Jane Rush (UCLA) studies the complexities of commentary in Stendhal's *Le Rouge et le Noir*, while Jo Ella Manalan (Florida Atlantic University, Boca Raton) proposes a character typology for Balzacian novels based on a correlation of physical and psychological movement. Finally, Edwin E. Okafor (Boston College) looks at Jean Tardieu's musical heritage to discover through it his special contribution to poetry. In addition to these articles, we have included an interview with noted scholar Michel de Certeau who traveled

from the University of California, San Diego, to participate in a recent French department symposium.

We are indebted to the Graduate Students Association of UCLA for its generous financial support of *Paroles Gelées* and, in particular, to Jan Bardsley, Commissioner of Publications, for her advice and moral support during this year. Appreciation is also due to the French department and its chairman, Eric Gans, for their sponsorship. Further, Professor Jean-Claude Carron deserves our special thanks for his many helpful suggestions. Publication of *Paroles Gelées* would not have been possible without our editors' commitment to this project. It is my hope that the "paroles gelées" offered in this volume will repay these debts in some measure and will mark the beginning of a continuing contribution to graduate student scholarship in French studies.

Ce serait le moment de philosopher et de rechercher si, par hasard, se trouverait ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

(*Le Quart Livre*, Ch. 55)

Kay Bailey
Editor

TRAVERSES UNE INTERVIEW AVEC MICHEL DE CERTEAU

Professor Michel de Certeau, eminent historian and specialist in diverse *sciences humaines*, is currently a visiting professor at the University of California at San Diego. With over twenty books and innumerable articles to his credit, his recent scholarly interests include cultural phenomena that range from sixteenth and seventeenth century mysticism and "mutes" in history to the direction of the *Beaubourg* journal in Paris.

The following interview took place during a visit to Los Angeles by Professor de Certeau on the occasion of the UCLA French department symposium, in which he was a principal speaker. Warm thanks are due to Professor de Certeau who kindly consented to this interview despite a particularly busy schedule.

Laura Willett

WILLETT: Vous êtes ici aux Etats-Unis maintenant depuis un certain nombre d'années. Avez-vous pu formuler une opinion du monde universitaire américain? En quoi diffère-t-il du monde universitaire français?

DE CERTEAU: C'est une vaste question et il est toujours un peu difficile de parler des Etats-Unis étant donné la multiplicité des états et des expériences. Je parlerai donc plutôt de San Diego, ce qui est plus modeste et déjà énorme. Ce qui semble caractéristique des étudiants

ou des enseignants avec lesquels je travaille, c'est un rapport très surprenant entre une forte imagination, une créativité poétique, une grande liberté par rapport à un passé, une capacité d'innover, et d'autre part, une technologie de l'enseignement universitaire américain qui est plus cloisonnée et plus systématique que dans une université française. Il y a une tension permanente entre cette imagination créatrice et puis le cadre rigoureux, cloisonné et technique organisé par l'université américaine. Dans une université française, il y a un acquis culturel et idéologique plus grand mais moins d'imagination et souvent moins de technologie dans l'enseignement universitaire. Un autre type d'expérience pour moi très important, c'est l'absence de conscience d'histoire, qui se constate sans doute davantage au sud de la Californie, à San Diego. Ce n'est pas que les individus n'aient pas d'histoire, mais leur histoire est complètement disséminée. Elle est fragmentée en expériences individuelles, l'une ukrainienne, l'autre italienne, la troisième du Mexique... il n'y a pas de repères communs. Donc ces histoires sont à la fois cachées et fragmentées dans le secret de l'itinéraire de chacun; elles n'ont pas de langage collectif. Il n'y a pas de conscience historique collective. N'existe pas non plus le poids énorme que représentent en France, en Allemagne, en Italie, les expériences collectives; par exemple celles de la guerre, du massacre, des luttes intestines, etc., ou des lourdeurs généalogiques d'une histoire à l'intérieur de laquelle il faut jouer. Cela donne à l'expérience étudiante ou universitaire un caractère de contemporanéité beaucoup plus grand. L'expérience est au contraire fortement marquée par l'exorbitation de l'instant, par l'exaltation du présent. Ou bien—mais c'est une autre forme de la même structure—par la nécessité ascétique d'une rentabilisation et d'une utilité immédiates. Il faut que ça produise, tout de suite. On est jugé sur ce qu'on produit; on *est* ce qu'on produit. Très souvent, dans un climat français, chacun est jugé sur un état, un statut; on est ce qu'on a été.

WILLETT: Est-ce que cela a à voir avec le pragmatisme dont vous parlez dans plusieurs de vos livres...

DE CERTEAU: Il faut prendre ce pragmatisme, qui est d'une réputation internationale des Etats-Unis, sous sa forme d'intensification du présent, plutôt que sous sa forme d'absence de cadre théorique. Mais le pragmatisme, c'est une exorbitation de l'opération immédiate dans un cadre conventionnel qu'on doit accepter. Il est inutile de mettre toujours en question le cadre dans lequel on agit, car il n'a pas valeur

identificatoire ou statutaire; il définit plutôt des règles de compatibilité entre des initiatives individuelles et il constitue le champ pratique où des productions sont possibles.

WILLETT: Comment voyez-vous l'importance de votre séjour aux Etats-Unis?

DE CERTEAU: C'est un nouveau commencement qui a été brutal, puisque après tant d'années à Paris j'avais des tas d'habitudes mentales, intellectuelles, sociales... surtout sociales. Un réseau de socialité spécifie les échanges intellectuels. Une multitude de réseaux différents formait le cadre de ma vie parisienne. La vie à San Diego obéit à un modèle tout différent: elle intensifie le *job* professionnel et la solitude individuelle. Il n'y a presque pas de médiation sociale entre les deux; presque pas d'extériorité par rapport à ces deux pôles; il n'y a presque plus ces cafés, ces réunions, ces groupes de toutes sortes qui organisent la socialité italienne, française, espagnole, etc. De ce point de vue, c'est une expérience absolument neuve, quelque chose d'autre. J'ai été plus marqué, personnellement, par ce nouveau type de société que par des courants intellectuels. En ce qui concerne les courants intellectuels, on peut dire « Ça, c'est plus intéressant; ça, ça l'est moins... » puis on peut contrôler, tandis que l'expérience de la relation sociale, aussi bien dans le champ intellectuel, à l'intérieur de l'université, que dans le reste de la vie, est fondamentalement différente, et elle n'est pas contrôlable, elle s'impose, elle détermine le mode de vie. Une de mes découvertes comme Parisien—ce dont je n'avais aucune idée justement parce que je ne l'expérimentais pas—c'est le cadre déterminant qu'instituent la nature, l'espace, l'océan... La nature a une prégnance qui en fait l'équivalent de ce qu'est le langage dans la socialité italienne, française, ou européenne. C'est le langage muet—un langage objectif mais muet—de ce qui ne s'exprime pas, de ce qui ne se verbalise pas dans des échanges sociaux. Mais c'est un vrai langage. J'ai souvent pensé aussi que l'océan, rumeur obsédante qui vient du fond des âges et théâtre perpétuel que chaque instant modifie était l'équivalent de ce qu'est l'immensité d'une histoire en Europe.

WILLETT: Avez-vous l'intention d'écrire sur ce sujet?

DE CERTEAU: On m'a souvent pressé d'écrire un livre sur la Californie. J'ai refusé jusqu'à présent parce que, contrairement à ce qu'on dit, la Californie est un pays extraordinairement secret; son théâtre

a pour fonction de cacher ce qui s'y passe en réalité. Le spectacle y est l'effet d'un secret disséminé dans l'imbroglio de la vie quotidienne. Ce qui rend difficile une interprétation de la vie californienne, c'est qu'au fond il n'y a pas de véritable représentation de la Californie. Vous ne connaissez de la Californie que ce que vous faites. Il faut rentrer dans le réseau des pratiques pour y comprendre quelque chose. C'est un mouvement brownien d'activités et d'échanges, et il faut passer par toute la problématique de ces procédures pratiques pour comprendre quelles en sont les règles. L'activité n'obéit pas à une représentation générale, à une idéologie globale. C'est un aspect essentiel de la « démocratie » américaine: sa pluralité océanique. Donc une expérience pratique est là plus décisive encore qu'elle ne l'est au Brésil ou au Chili. J'ai passé des années en Amérique latine mais je trouve la société californienne beaucoup plus secrète que la société latino-américaine. Il faut donc résister à l'impatience d'écrire et essayer de comprendre un peu, sinon on ne dit que des sottises.

WILLETT: A la suite des événements de Mai '68 vous avez écrit que « la parole « révolutionnaire »..., action symbolique, ouvre un procès du langage et appelle une révision globale de notre système culturel. »¹ Cette révision, a-t-elle eu lieu? Avec un recul de quinze ans, peut-on dire que le système culturel français a réellement changé?

DE CERTEAU: Oui, il a changé mais pas pour les raisons qu'on croyait en Mai '68. Analysé avec le recul du temps, Mai '68 a été une des dernières grandes protestations supposant qu'avec la parole on peut faire l'histoire. Et qu'avec du discours, avec des projets, on peut modifier la réalité d'une société. Ça, c'était l'ambition de Mai '68. J'avais comparé la prise de la parole à la prise de la Bastille, etc. En effet c'était une activité symbolique et on pensait qu'à partir de cette rébellion symbolique on allait changer la société. Telle a été notre expérience dans toute une série de groupes « gauchistes », auxquels j'ai appartenu, groupes politiques et intellectuels, à Vincennes, par exemple, puisqu'au début j'enseignais à Vincennes. Nous pensions qu'à partir de ces positions-là nous transformerions petit à petit la société. Mai '68, c'était aussi—et c'est ce que j'analysais dans *La Prise de parole*—la démystification de la représentation, la critique fondamentale de l'idéologie selon laquelle on peut, intellectuellement ou politiquement, être représenté. Mais au fond, cette démystification, elle a été beaucoup plus forte qu'on ne le croyait. Et ce qui s'est imposé, ce fut un système technologique. Cet immense réseau muet

n'est certes pas dépourvu d'a priori idéologiques, mais il n'est pas pour autant une idéologie. Ce réseau technologique n'est pas atteignable en tant qu'idéologie. On pourrait dire que, depuis, ce qui s'est accentué aussi, c'est la démystification de l'idée révolutionnaire, c'est-à-dire l'idée que la société peut être transformée à partir d'un modèle politique et social. De ce point de vue, un changement s'est produit. Mais pas à cause de Mai '68. Mai '68 est plutôt le symptôme d'une évolution qui était en cours. Mai '68 était à la fois la démystification du discours et la prétention de refaire une société à partir d'une parole: la première s'est accrue et la seconde s'effondre peu à peu.

WILLETT: A votre avis, quel serait, en France, l'événement culturel le plus important depuis '68?

DE CERTEAU: En France, c'est probablement ce que *Goulag*, le livre de Solzhenitsyn a catalysé. L'existence des camps de concentration soviétiques était connue depuis très longtemps; déjà avant la guerre on le savait, mais ça n'avait pas un écho national. Le *Goulag* symbolise au contraire, avec ses camps, la grande démystification de la référence Est, c'est-à-dire des pays révolutionnaires situés à l'Est (tour à tour l'Union soviétique, la Chine, le Vietnam) qui autorisaient jusque-là un espoir révolutionnaire. Ces pays, c'était comme le fonds or qui garantissait les discours révolutionnaires: ce qui existait déjà *là-bas* pouvait se produire *ici* aussi. Le *Goulag*, le camp de concentration, a démystifié cette réalité mythique et peut-être, plus largement, le mythe d'une amélioration de l'histoire. C'est un phénomène fondamental, qui a beaucoup de raisons (le développement de « l'ordre » technologique, la crise économique, etc.). La géographie symbolique des références socio-politiques marxistes s'est défaite. Il y a eu d'abord une démystification de l'URSS, puis de la Chine, puis du Vietnam, etc. L'idée qu'il y avait quelque part dans le monde une région qui garantissait déjà l'espoir d'une amélioration socio-politique s'est brisée, et l'énorme diffusion du *Goulag* a été le bruit de cette chute. Le succès du *Goulag* ne tenait sans doute pas au roman de Solzhenitsyn; c'est plutôt l'inverse: le roman de Solzhenitsyn donnait un langage à une expérience qui se généralisait. Pendant un temps, le repère géographique et symbolique que fournissaient les pays de l'Est a été remplacé par Israël, parce qu'Israël pouvait représenter l'hypothèse d'une société pure, victime de l'histoire et réinstaurant une existence politique, toujours menacée, à partir d'une conviction inébranlable... De ce point de vue, les événements de l'été dernier ont

aggravé encore la crise que signifiait le *Goulag*: Israël aussi a ses massacres dans des camps... Je pense que cet événement est internationalement très important. De la carte politique et sociale internationale disparaît un lieu utopique. Il n'y a plus de lieux utopiques. J'entends par « utopique » quelque chose qui donne sens à un avenir et qui autorise à penser possible une amélioration de l'histoire. C'est là un événement de type culturel. Il ne concerne pas directement les structures économiques ou sociales, mais il bouleverse ce qui est « croyable » dans une société, il touche à cet élément fondamental (et difficilement analysable) qu'est dans une société ce qu'elle croit possible ou vraisemblable, à ses cadres de référence, à ce qui organise ses espoirs et donc ses choix.

WILLETT: Comment percevez-vous l'évolution de la critique littéraire depuis le structuralisme; en somme, où en est-on et où va-t-on?

DE CERTEAU: Globalement, le structuralisme, c'était—pour caricaturer les choses—la colonisation du champ littéraire par des méthodes scientifiques, et une production littéraire déterminée par toute une série de règles ou d'hypothèses scientifiques. Au fond, aujourd'hui, on assiste à l'événement inverse. C'est le « littéraire » qui acquiert une force, une pertinence théorique, et qui envahit les champs des sciences humaines, dans la mesure où justement la philosophie, l'anthropologie, l'histoire sont aujourd'hui analysées comme étant elles aussi littéraires. De ce point de vue, on aurait une sorte de mouvement inverse qui restaure l'autonomie du littéraire et montre à quel point les champs des sciences humaines sont déterminés par leur rapport à l'écriture ou au littéraire.

WILLETT: Alors vous voyez un grand avenir pour les études interdisciplinaires?

DE CERTEAU: Je ne suis pas sûr.

WILLETT: Où vous situez-vous par rapport à la critique actuelle?

DE CERTEAU: Il faudrait distinguer deux types de problèmes. Le premier concerne la nature du travail scientifique. Je pense que tout travail scientifique est déterminé par un certain nombre de pratiques techniques propres, et qu'on ne peut pas avoir la même compétence pratique dans plusieurs champs. Tout exercice d'une science suppose un investissement de très longue durée. Moi, j'ai une formation d'historien. Même si j'ai été pendant vingt ans dans le champ de la

psychanalyse, à l'Ecole freudienne de Lacan, je n'ai pas les mêmes types de pratiques en psychanalyse que celles que j'ai en histoire. Donc, au niveau des démarches scientifiques, une localisation est à la fois nécessaire et fatale. C'est même un des aspects essentiels de la recherche scientifique: la rigueur se mesure à la limitation. L'interdisciplinaire, de ce point de vue, serait une lutte contre cette limitation, un refus du deuil—un refus de la limite qui conditionne le sérieux du travail. Chacun garde en effet la nostalgie d'une totalisation et le désir de retrouver, d'une manière ou d'une autre, une science totalisante qui correspondrait à l'idée médiévale de science. Quelque chose de suspect entre en jeu dans l'interdisciplinarité dans la mesure où elle serait une volonté de retrouver une science de la totalité. Ça, c'est le premier type de problème. Le deuxième, c'est qu'une expérience forte en psychanalyse, ou bien sémiotique, ou en anthropologie, produit des effets d'élargissement, ou bien d'amplification, dans le champ localisé où l'on travaille. Par exemple, vingt ans d'expérience de psychanalyse ont profondément modifié un certain nombre de méthodes que j'employais comme historien. Elles ont altéré le lieu limité de mes recherches. On pourrait reprendre l'expression de Heidegger, qui invitait à « se déraciner dans ses origines ». L'interdisciplinarité, en réalité, n'est pas un éclectisme, ni une totalisation. Son intérêt se mesure à la compétence que vous avez acquise dans un domaine particulier, et donc à la possibilité de pouvoir modifier les méthodes que vous savez pratiquer grâce à d'autres expériences, dans un domaine différent. L'inscription dans un champ particulier rend seule profitable l'expérience en d'autres champs. Sinon on tombe dans une idéologie générale, dans une totalisation syncrétiste et molle qui est la maladie du savoir, une religiosité prétentieuse et misérabiliste. Toute recherche doit rester falsifiable ou vérifiable, et il n'y a de vérification ou de falsification que dans le champ limité constitué par un corpus de postulats et de règles.

WILLETT: Comment traiteriez-vous, par exemple, la relation entre la littérature et l'iconographie?

DE CERTEAU: Là aussi, c'est une question à plusieurs étages. Le premier, c'est qu'il est nécessaire d'analyser une peinture ou un chant avec le même sérieux qu'un texte littéraire. Cela seul, d'ailleurs, permettra de repérer aussi dans le texte littéraire ce qui est de type musical ou bien visuel. Par exemple dans mon dernier livre, *La Fable mystique*,² j'analyse longuement la peinture de Jérôme Bosch pour

essayer de comprendre aussi ce qui se passe dans le champ littéraire. Il y a une sorte d'alternance nécessaire entre des recherches sur les lieux picturaux-musicaux et des recherches sur des lieux littéraires. En particulier, si, comme je le crois, le tableau a fonction théorique, son analyse peut aussi renouveler notre intelligence des textes et nous aider à surmonter l'opposition, à mon avis secondaire, entre le « textuel » et l'« iconique ». Il y a du visuel, ou de l'iconographique en tout texte et, par exemple, il faut repenser en ce sens la théorie de la métonymie et de la métaphore. Le deuxième étage de la question concerne le problème des méthodes. Or les méthodes pour analyser la peinture sont moins élaborées, par exemple dans une perspective sémiotique, que pour traiter les textes littéraires. Il semble que l'écriture a toujours été privilégiée, parce que c'est un champ contrôlable, plus manipulable, et qu'au fond, les méthodes, qui sont de type verbal aussi, sont homogènes aux textes littéraires. Mais il y a beaucoup de recherches pour rattraper ce retard, par exemple, dans le champ philosophique, depuis Merleau-Ponty jusqu'à Lyotard.

WILLETT: Quelle est la direction actuelle prise par l'Ecole freudienne de Paris depuis la mort de Lacan?

DE CERTEAU: Il n'y a pas de direction prise. Il y a une multiplicité de groupes. Une sorte de dissémination, avec des tendances assez différentes. Si on voulait essayer de caractériser cette prolifération de recherches, on pourrait dire qu'il y a, premièrement, retour à la clinique, c'est-à-dire à l'analyse des cas, ce qui, pour des raisons d'ailleurs parfaitement légitimes, avait été partiellement atténué par Lacan. Pour Lacan, la clinique est organisée par une théorie; donc, il fallait modifier la théorie pour changer la clinique. Mais il y a eu, dans la logique de cette réaction théorisante, un oubli progressif de la clinique. Actuellement, on assiste à un retour à l'analyse clinique. Un deuxième élément, c'est un intérêt croissant porté, en France, à des courants psychanalytiques différents; je veux dire que l'orthodoxie lacanienne pèse moins et donc on étudie davantage les auteurs étrangers. Cela se traduit aussi par une attention plus grande à l'histoire de la psychanalyse. Devient pertinente une sorte d'extériorité, une pluralité d'oeuvres et de recherches, qu'écrasaient d'une certaine façon à la fois l'autorité et la force théoriques de Lacan seul. Ce n'est pas que Lacan ait négligé l'histoire, je le rappelle dans un article de *Representation*,³ mais il était en quelque sorte le seul à gérer l'héritage psychanalytique pour ses disciples. Aujourd'hui les recherches se multiplient. Un troisième élément me semble aussi très important,

c'est une démystification de la position de l'analyste. La psychanalyse cesse d'être un évangile. Elle n'a plus l'autorité d'une mission sacrale ni d'un rapport à la « vérité »; c'est un métier comme les autres. Du moins, est-ce là une tendance. Aussi trouve-t-on une plus grande modestie chez les analystes, pour des tas de raisons. Elle retire à la psychanalyse le prestige de tenir le discours fondamental d'une société et la ramène au rôle d'être une discipline, une discipline d'ailleurs soupçonnée ou critiquée davantage par les autres disciplines.

WILLETT: Que pensent les Français de la critique littéraire à l'étranger —celle des Américains ou des Italiens en particulier—et y a-t-il des différences d'approche fondamentales?

DE CERTEAU: Il y a une beaucoup plus grande proximité entre la critique italienne et la critique française qu'il n'y en a entre la critique française et la critique américaine, pour des raisons culturelles et historiques faciles à comprendre. Donc, le premier élément, en France, serait une connaissance encore insuffisante de la critique américaine. La réciproque est d'ailleurs vraie. Mise à part quelques vedettes françaises, ou bien des circulations dans des réseaux très spécialisés, le travail de la critique française n'est pas tellement connu aux Etats-Unis. Un effort premier d'information réciproque serait indispensable. Un deuxième élément, ce serait la surprise des Français devant l'interprétation américaine de courants théoriques français. Ce que devient Derrida ou Foucault aux Etats-Unis étonne. Le cas de Barthes est différent parce que son oeuvre n'avait pas la même consistance théorique et donc sa métamorphose est moins visible. Les Américains renvoient donc à la France une image exotique de ses propres oeuvres théoriques. Cette surprise française peut s'accompagner de réactions diverses: on est fier (le chauvinisme français est flatté), on est inquiet (les Etats-Unis transforment ce qu'ils consomment, et désapproprient les auteurs), on est dédaigneux (le succès à l'étranger serait le fait d'auteurs « passés » ou « passés de mode » en France), on est critique (les Américains ne « comprennent » pas). Un troisième élément, qui n'est pas exclusivement d'ordre littéraire, m'impressionne aussi: c'est la boulimie américaine en ce qui concerne la connaissance de la France. Il y a maintenant sans doute plus d'historiens américains à étudier l'histoire française qu'il n'y en a d'historiens français. Et avec des méthodes rapides, efficaces, qui sèment la terreur: les historiens français voient leurs recherches, souvent artisanales, court-circuitées par le travail informaticien, quasi industriel, et quelquefois discutable d'historiens américains. Cette

colonisation de l'objet français par la scientificité américaine suscite chez les Français une sorte d'agressivité analogue à une rébellion contre une occupation du terrain, et aussi une revendication compensatoire qui consiste à soutenir qu'en matière de méthodologie les Français restent les meilleurs. Cette protestation française contre l'invasion ne vise pas seulement le commerce ou l'informatique, mais aussi la scientificité américaine en France. Ça ne facilite pas les relations. Peut-être que la compétence américaine effraie la recherche française. Un dernier élément concerne une différence fondamentale de structure et d'organisation entre la recherche française et la recherche américaine: la recherche française—en littérature ou en sciences humaines—a toujours été marquée par son extrême centralisation. Au fond, la recherche critique littéraire française est faite de mouvements très centralisés mais, de ce fait, très courts. Ça change vite, parce que c'est très centralisé. La diversité est de mode temporel. Aux Etats-Unis, c'est l'inverse: il y a coexistence d'une grande multiplicité de recherches, mais sur une durée plus longue. La diversité est spatiale. D'où une sorte de quiproquo. On a l'impression en France que les Américains répètent toujours la même chose, et on a l'impression aux Etats-Unis que les Français sont saisis par la frénésie de la mode et que tous les cinq ans ils changent de théorie. Derrière ces réactions mutuelles, il y a des structures sociales et intellectuelles différentes en chacun des deux pays.

WILLETT: On a pu constater depuis plusieurs années une tendance de plus en plus grande à associer la religion à la politique. A quoi attribuez-vous ce phénomène, et quelle serait sa conséquence?

DE CERTEAU: Ce n'est pas simplement un phénomène chrétien. En Iran, en Libye, etc., les courants religieux acquièrent une force et une importance politique considérables. Mais si on s'en tient aux pays de culture chrétienne, l'importance plus grande prise par les phénomènes religieux apparaît liée à la dégradation des institutions politiques, ou à leur non-crédibilité. C'est particulièrement vrai dans les pays latino-américains où depuis dix ans se multiplient des régimes autoritaires et militaires qui tout à la fois minent la crédibilité de l'autorité politique et qui suppriment toutes les instances socio-politiques permettant une expression ou représentation démocratique. La perte de crédibilité des institutions politiques et, d'autre part, l'absence d'appareils d'expression démocratique, font refluer vers le religieux ce qui

ne peut plus trouver une expression dans le politique. C'est un phénomène très important. Mais je pense que la question a une portée plus générale et déborde le cas des pays totalitaires. Ainsi, aux États-Unis, on sait déjà depuis vingt ans qu'il y a une dégradation des institutions politiques. Par exemple, le livre célèbre d'Hirschman, *Exit and Voice*,⁴ montrait que la représentation des forces du pays s'exerçait maintenant moins dans le champ politique que dans le champ économique: représentations des consommateurs, etc. Il y a une diminution de l'importance de la représentation politique. Bien plus, depuis le Vietnam jusqu'au Watergate, la diminution de la crédibilité des institutions politiques renforce le rôle des formations de type religieux. Au fond, le discours politique et le discours religieux se ressemblent d'ailleurs beaucoup. Ce sont des discours de symbolisation générale, des discours globaux, qui articulent la vie privée et la vie publique en fonction d'intérêts fondamentaux tels que le bonheur, le projet collectif, le sens du travail, etc. Aussi constate-t-on ce phénomène apparemment étrange: quand le politique diminue, le religieux progresse, et quand, au contraire, le politique progresse, le religieux diminue. Aujourd'hui l'importance croissante du religieux semble liée au fait que le fonctionnement des institutions politiques est moins crédible. C'est un problème très grave. Le religieux apparaît comme un palliatif et un symptôme, un phénomène transitoire, et souvent régressif. Il faut ajouter que le politique suppose une capacité, au moins partielle, de contrôler la violence des choses et de modifier l'organisation des forces. Aujourd'hui, les contraintes qu'imposent l'économie internationale et le développement technologique créent souvent un sentiment de fatalité. La confiance de pouvoir gérer et améliorer ces contraintes diminue, et donc la raison même du politique. « C'est comme ça, on n'y peut rien. » Alors on reviendrait au religieux pour attendre un salut venant de l'extérieur, ou par consentement à une situation qui échappe aux contrôles humains, ou par un retour à des convictions intérieures qui ne peuvent plus se traduire en interventions socio-politiques. Le religieux serait la radicalisation d'une impuissance historique. Quoi qu'il en soit (ce sont des questions complexes que j'essaie d'analyser, dans *La Fable mystique*, à propos du rapport entre les mouvements mystiques et la crise de civilisation des 16^e et 17^e siècles), reste un problème central que je schématiserai brutalement en disant: le religieux manifeste des interrogations fondamentales mais n'est plus capable de les gérer.

WILLETT: Comment expliquez-vous l'apparition de deux tendances politiques contraires des deux côtés de l'Atlantique; par exemple, l'arrivée au pouvoir de Reagan, et du parti socialiste en France?

DE CERTEAU: Oui, c'est très intéressant. Contrairement aux apparences, ces deux mouvements sont parallèles. Ils sont tous les deux relatifs à une crise économique générale qui a créé le sentiment d'une fatalité de l'histoire. Le discours de Carter, comme celui de Giscard d'Estaing, c'était: on n'y peut rien, la conjoncture internationale impose ça, il y a des lois qui nous échappent. Cela créait une sorte de destin. Or, la réaction Reagan et la réaction Mitterand consistaient à opposer au destin dont le président précédent était le prophète une affirmation du type: « You can. » Vous pouvez. Nous pouvons. Les citoyens *peuvent* faire quelque chose. Il n'y a pas de fatalité. Ce discours de campagne électorale restaurait—idéologiquement, puisque dans la réalité ce n'est pas du tout sûr—une confiance des citoyens en leur pouvoir. Alors, dans les deux cas, ce n'était possible que par un retour à une tradition nationale, c'est-à-dire un retour à une crédibilité inscrite dans un passé propre. Cette tradition était libérale et puritaine chez Reagan, et elle était républicaine chez Mitterand. Finalement, dans les deux cas, ce retour à une tradition nationale visait à faire croire à la population qu'elle pouvait surmonter le fatalisme et trouver une solution à la crise économique internationale. En fait, sur la base d'hypothèses idéologiques contraires, ces deux réactions opposaient le discours volontariste d'un mythe mobilisateur à une situation historique de plus en plus inquiétante. L'idéologie reaganienne est-elle mieux capable de surmonter la crise économique que le républicanisme Mitterand? On ne le saura jamais vraiment, car les moyens mis en oeuvre, de part et d'autre, sont absolument différents. Mais il me semble caractéristique que la même crise provoque un « revival » de certains traits nationaux typiques—mais des traits surdéterminés par une réaction contre le parti (démocrate aux Etats-Unis, giscardien en France) qui était au pouvoir au moment où la crise a frappé chaque pays.

WILLETT: En guise de conclusion, j'aimerais vous poser une question qui n'est pas d'ordre professionnel, mais qui pourrait intéresser nos lecteurs étudiants. Quand vous voulez vous détendre, que lisez-vous?

DE CERTEAU: Mes détentes ne sont pas exclusivement faites de lectures. J'aime beaucoup me balader... Ou la télévision—je suis capté par la télévision. C'est même dangereux! Je ne sais pas d'ailleurs

pourquoi je suis pris ainsi par l'image. Pourquoi est-ce que l'image capte à ce point? Cette expérience concerne aussi le rapport entre le visuel et le texte, qui pour moi n'est pas simplement une question théorique. Quel est donc le rapport entre la marche scripturaire et, d'autre part, la séduction—c'est plus fort que ça—la captation par les images de la télévision, même si elles sont idiotes? En fait la captation par l'image n'est pas relative à l'intérêt de l'image. Quelque chose d'autre se joue là, dans ces lacs où s'ouvre l'espace de quelque chose qui ne parle pas, *in-fans*. Donc, le premier type de divertissement, ce serait ça. Un autre, c'est le voyage. Sortir ailleurs: d'autres gens, d'autres pays, d'autres expériences... Le travail technique, rigoureux, érémitique est nécessaire mais il faut pouvoir respirer—aspérer plutôt laisser entrer l'air qui vient d'ailleurs. Et moi, ma manière, c'est de traverser d'autres espaces et d'apprendre d'autres questions, qui auront à s'introduire ensuite dans ce travail technique. Il faut aliéner son petit savoir, essayer de le perdre, pratiquer l'oubli qui est vacance et vide offert à d'autres. Maintenant, pour revenir à la question stricte que vous posiez—qu'est-ce que je lis—je répondrai: je lis des poètes. Ou certains romans de type poétique. Ce sont aussi ouvertures d'espaces et voyages. Par exemple, Marguerite Duras, ou Beckett, ou Borges, ou Philip Dick... Mais aussi des poètes, anciens ou contemporains, le soir, à la fin de la journée avant de partir ailleurs.

Notes

1. *La Prise de parole: Pour une nouvelle culture* (Paris: Desclée De Brouwer, 1968), p. 22.
2. *La Fable mystique, XVIe-XVIIe siècle* (Paris: Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1982).
3. "Lacan: an Ethics of speech," *Representation* (Berkeley), No. 3 (1983).
4. A. O. Hirschman, *Exit, Voice, & Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, & States* (Harvard: Harvard University Press, 1970).

LE COMMENTAIRE DANS *LE ROUGE ET LE NOIR*

JANE RUSH

The intention of the writer therefore is to hold the reader to a sense of the weight of each action. The writer cannot be sure that his million (readers) will view the matter as he does. He therefore tries to define an audience . . . (Saul Bellow).

.....

La parole a été donnée à l'homme pour cacher sa pensée . . . (Stendahl).

Le lecteur se présente comme un élément capital dans l'élaboration de l'esthétique stendhalienne. Toutefois il se trouve coincé dans un paradoxe propre au génie littéraire de Stendhal qui consiste à affirmer la présence incontestable d'un lecteur réel ou imaginaire tout en s'en méfiant, et en remettant en question le statut traditionnel et confidentiel qui d'ordinaire régissait les rapports auteur-lecteur. Ainsi le Stendahl qui accorde une importance manifeste à ses différents lecteurs possibles doit se mesurer à un Stendahl hanté par un souci démesuré de masquer les valeurs profondes qui sont à la base d'une morale personnelle. Cette tentative de camoufler sa pensée se trouve singulièrement valorisée dans *Le Rouge et le Noir* où les personnages sont entourés d'une auréole d'opacité et où le code narratif est masqué par une surabondance de commentaires implicites et explicites. Le texte et les personnages ne prennent leurs justes dimensions qu'en fonction du commentaire qui les englobe. Procédé de rhétorique par excellence, le commentaire se trouve étroitement lié à la notion de distance esthétique: l'intimité du rapport auteur-lecteur est constamment ré-évaluée, et cette suite de rapprochements et d'éloignements crée un texte narratif empreint d'ambiguïté et d'ironie.

L'objet de cette étude consistera donc à distinguer les différentes fonctions du commentaire à travers *Le Rouge et le Noir*, et de voir comment ce procédé de rhétorique, tout en assurant la participation active et complexe de l'axe auteur-lecteur, aboutit à une esthétique proprement stendhalienne.

Avant d'élucider plus systématiquement la notion de commentaire et sa fonction dans *Le Rouge et le Noir*, il importe, comme premier objectif, de définir brièvement les concepts de « lecteur » et « d'auteur ». Les définitions de Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction* et le cadre théorique qui en découle, serviront de points de repère pour cette étude. Booth fait une distinction nette entre l'auteur réel qui compose le texte et un second auteur, « the implied author », qui est au centre de l'oeuvre et qui en est, en quelque sorte, l'âme. De plus, ce principe structural qui présente les normes et les codes culturels de la narration assume une optique morale dans l'estimation de Booth. Ce dernier voit dans « the implied author » une postulation des valeurs et des croyances spécifiques d'une oeuvre particulière, une vision du monde émanant de l'oeuvre en question. A cet auteur « second » s'ajoute un lecteur « second » : la distinction qui se signale au niveau de l'auteur se manifeste parallèlement au niveau du lecteur. Il y a, selon Booth, une séparation étanche entre « the implied reader » et le lecteur physique très différent qui vaque à ses affaires quotidiennes. Il résulte de ces deux constructions un rapport littéraire spécifique. L'auteur créé à même le texte, incarne les croyances auxquelles doit acquiescer le lecteur s'il veut apprécier l'oeuvre. C'est au cours de sa lecture que le lecteur devient cet autre dont les croyances doivent coïncider avec les valeurs indiquées du « implied author ». En dépit de ses propres croyances, le lecteur subordonne ses propres valeurs afin d'apprécier la vision que lui offre le livre, et, par conséquent, devient cet « implied reader ». Ainsi, à chaque nouvelle lecture, le lecteur se laisse glisser dans une nouvelle aventure et devient « un autre », de sorte que, selon son degré de sensibilité, le lecteur est sans cesse récréé et pénètre de plus en plus profondément dans la suite d'attitudes et de qualités que le discours narratif lui demande d'assumer.

En suivant cette ligne de pensée, il est possible de voir dans *Le Rouge et le Noir* une construction auteur-lecteur indépendante de l'auteur et du lecteur réels. En effet, Stendhal a récréé dans son oeuvre magistrale une image de lui-même et de son lecteur. La lecture la plus consumée et la plus réussie est celle où l'auteur et le lecteur inférés partagent les mêmes valeurs et les mêmes croyances. Les

valeurs intellectuelles, esthétiques et morales que véhiculent *Le Rouge et le Noir* proviennent d'un système élaboré de contrôles exercés par l'auteur réel Stendhal afin d'entraîner le lecteur dans l'univers particulier de l'oeuvre et d'accéder au schème de valeurs que celle-ci colporte. Ainsi, outre un intérêt soutenu pour le sort de Julien Sorel et les faits de l'intrigue, *Le Rouge et le Noir* éveille les soucis intellectuels, esthétiques et moraux du lecteur, le champ d'activité de l'oeuvre étant délimité par des intérêts d'ordre humain. Stendhal, à travers sa construction originale du rapport « implied author »-« implied reader », réussit donc à enjôler son lecteur contemporain, futur ou même hypothétique dans l'univers du *Rouge et du Noir*, et ceci, en grande partie, par le procédé rhétorique du commentaire.

La présence du commentaire dans *Le Rouge et le Noir* colore toute interprétation de cette oeuvre. Grâce à cette présence soutenue, la prose elle-même prend à plusieurs reprises l'apparence d'une conversation familière et gaie—une sorte de « causerie à l'italienne ». Comme Fielding, Sterne et Diderot avant lui, l'écrivain Stendhal affirmait par cette profusion de commentaires qu'il ne perdait pas de vue la notion de lecteur et qu'il postulait ainsi une oeuvre où les liens de communication entre l'auteur et son public demeureraient ouverts. *Le Rouge et le Noir* est construit sur la prémisse élémentaire du rôle important de la communication dans les rapports humains. Les remarques de Tristram Shandy dans l'oeuvre de Laurence Sterne, quoique prises dans un contexte spécifique, constituent une réflexion pertinente sur le rôle du lecteur et présentent de manière humoristique ce qui est indirectement mise en jeu dans l'oeuvre de Stendhal:

Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself at once—you must have a little patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also, hoping and expecting, that your knowledge of my character, and of what kind of mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other. As you proceed further with me, the slight acquaintance which is now beginning betwixt us will grow into familiarity, and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship—O diem praeclarum.—then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature or tedious in its telling.¹

Les remarques de Tristram sur le bien-fondé de communiquer avec son « lecteur » se veulent, d'autre part, une réflexion plus approfondie sur le rôle et le potentiel de la narration en tant que procédé de

communication. C'est cette même préoccupation qui se trouve au coeur du texte stendhalien. D'un point de vue thématique, *Le Rouge et le Noir* peut être perçu comme une tentative de cerner l'essence d'un être particulièrement ambitieux à travers les relations personnelles qu'il entretient avec les autres. Transposée au niveau du discours narratif proprement dit, l'histoire de Julien Sorel se traduit par le jeu ambitieux de l'écrivain Stendhal à créer un faisceau significatif de relations auteur-lecteur. En effet, le code narratif est marqué par différents registres provenant d'une construction intéressante de l'axe « implied author »-« implied reader ». Bien que ces derniers ne se manifestent pas ouvertement dans le texte, ils se trouvent néanmoins diffusés à travers les nombreux commentaires. L'axe binaire « implied author »-« implied reader » présente donc une difficulté réelle pour le lecteur attentif. Ce dernier doit déceler à travers cet amalgame de points de vue et de voix narratives, émanant des commentaires, les valeurs constantes promulguées par Stendhal écrivain. En somme, quelle voix représente les valeurs du « implied author » ? Et parallèlement, quels lecteurs sont impliqués dans le processus narratif ?

Ayant déjà signalé auparavant la construction purement théorique du « implied author », il importe de préciser que sa présence se manifeste dans le texte, mais ceci, de manière médiatisée. « The implied author » s'infiltre dans *Le Rouge et le Noir* sous le couvert du narrateur qui présente des voix variées et souvent contradictoires. « The implied author », en somme, se cache derrière différents narrateurs, différents « masques », se déroband ainsi à toute prise de position jugée défavorable par un lecteur. Le narrateur agit donc quelquefois comme porte-parole du « implied author », quelquefois comme antagoniste aux valeurs incarnées dans le texte : en d'autres termes, le narrateur, selon Booth, peut être respectivement stable ou instable. Ainsi, par exemple, l'admiration du « implied author » pour la force morale de Julien lorsque celui-ci, par un effort de volonté, réussit à maîtriser l'orgueil de Mathilde, se cimente par la remarque suivante d'un narrateur stable, « C'est, selon moi, l'un des plus beaux traits de son caractère. »² Dans cet exemple, « the implied author » et son porte-parole se confondent. Par contre, d'autres voix surgissent dans les commentaires dont les opinions contredisent nettement « the implied author » et c'est à ce niveau que le commentaire devient ironique, une tension existant entre ce qui est dit et ce qui est en réalité voulu. L'appréciation finale de Julien, Mathilde et Mme de Rênal est une appréciation morale et provient d'un tri parmi les com-

mentaires: en dernière analyse, Mme de Rênal est louée, Mathilde dénoncée et Julien s'achève comme le prototype du héros romantique qui demeure authentique avec lui-même, en dépit des autres.

Les commentaires portent en général sur les personnages et l'action, mais leur intention est nettement dirigée vers le lecteur. L'utilisation exhaustive du commentaire dans *Le Rouge et le Noir* confirme cette conscience qu'a l'écrivain d'écrire pour quelqu'un. Stendhal n'a jamais prétendu que l'individu à qui il s'adressait était un lecteur objectif, désintéressé et, mieux encore, tolérant. D'où une préoccupation significative avec le concept de lecteur—préoccupation qu'il signalera à plusieurs reprises. Ainsi, dans *La Vie de Henry Brulard*, il fait la remarque suivante:

Un roman est comme un archet, la caisse du violon qui rend les sons, c'est l'âme du lecteur.³

« La caisse du violon » est, d'autre part, marquée d'exclusivité. Le romancier, d'ajouter Stendhal, n'a affaire qu'à un seul spectateur à la fois. Cette présence du lecteur et son caractère exclusif se traduisent par un commentaire symboliquement dialogique bien que percé d'ironie. Pierre Gilbert insiste sur le fait que Stendhal, dont la plume souligne chaque modulation de voix, « provoque son lecteur à devenir son interlocuteur »;⁴ Stendhal « anime » son évocation, cherche à susciter une réaction.

Les commentaires ont alors pour fonction d'ajouter une note explicative ou conjecturale sur des résultats, ou plus important, de porter un jugement de valeur sur le tempérament ou le comportement des personnages. Cette fonction entraîne avec elle un certain code moral: en effet, comme il sera signalé plus tard dans cette étude, le commentaire ne se maintient pas seulement à l'échelle des faits, mais exprime également un système de valeurs. Tous les personnages du *Rouge et du Noir*, qu'il s'agisse de Julien ou de M. de Rênal, « s'enveloppent d'une lumière d'élection ou de désaveu ».⁵ Chaque personnage, vivant et transportant avec lui son espace, s'assure par l'entremise du commentaire de plaire ou de déplaire. Ces évaluations morales toutefois doivent nécessairement être mesurées en fonction du lecteur; et puisque ce dernier ne s'avère pas unique, la tactique de l'écrivain Stendhal consiste à introduire dans la narration du *Rouge et du Noir* des lecteurs insensibles aux valeurs véhiculées par le texte, des lecteurs qui ne partagent pas le même système de valeurs normalement constituées dans la notion « implied reader ». De fait, les remarques faites au sujet du « implied author » valent également pour

« the implied reader ». En tant que construction implicite du texte, celui-ci doit être découvert parmi les divers narrataires qui le soutiennent. Ainsi, « the implied reader », à qui s'adresse « the implied author », se trouve camouflé à travers une suite de lecteurs possibles.

Dans *Le Rouge et le Noir*, deux groupes de lecteurs peuvent être discernés : « the happy few »—les lecteurs qui s'identifient de près aux valeurs du « implied reader », et les autres lecteurs—ceux dont l'auteur se méfie mais qu'il veut incorporer au texte pour créer une tension morale; deux sons de cloche se font entendre. L'une des voix constitutives du « implied author » dont la force persuasive joue magistralement sur les sensibilités des différents narrataires est celle du narrateur. Ses commentaires assument une position, ou offensive ou défensive, et visent à protéger l'amour-propre de ce lecteur insensible, voire opiné, qui agit en contrepartie au « implied author ». Ceci peut expliquer le nombre important de formules de précaution et de protection articulées par le narrateur, suivant qu'il veut se protéger ou se défendre contre un critique hostile. Ainsi, vis-à-vis de ce lecteur hostile, le narrateur affecte, dès lors, deux poses complémentaires : celui de « juge », et alors il tente de dissuader son lecteur en le ridiculisant, ou celui de « victime », et alors il tente d'exploiter l'amour-propre de son lecteur en le flattant. Indépendamment du procédé choisi, chaque commentaire du narrateur trahit non seulement un choix esthétique mais un choix rhétorique, et par conséquent, un choix moral.

Les commentaires dans *Le Rouge et le Noir* sont de nature implicite ou explicite, mais cette division demeure plus ou moins arbitraire. Quelques critiques ont préféré accentuer un aspect au détriment de l'autre. Georges Blin, notamment, soutient que l'originalité et la vigueur du texte proviennent fondamentalement du commentaire explicatif, c'est-à-dire, explicite. En effet, il se dégage du *Rouge et du Noir* une série de commentaires explicites variés et nombreux.

Ceux-ci se manifestent au moyen de différents procédés d'écriture : l'emploi de mots italiques, les parenthèses—« Jamais vous n'avez été si jeune » lui disaient ses amis de Verrières (c'est une manière de parler du pays) » (p. 49), les notes de référence, les traductions de mots latins, l'emploi significatif du « etc. » qui permet la continuation d'une phrase ou d'une pensée, l'emploi de démonstratifs et de possessifs (« notre » héros), les titres, les épigraphes sont autant de moyens—pour ne pas dire « gestes »—qui permettent de signaler la présence des narrateurs et des narrataires. Le commentaire explicatif, d'autre

part, se marque par une spontanéité proprement dramatique qui est issue, en grande partie, par le tour dialogué—« Il pleure. Quoi? malgré les vilains murs bleus? Oui, monsieur... ». La visibilité du commentaire explicite n'est pas un point contesté et sa présence est facilement perçue. Ceci n'est pas le cas pour le commentaire implicite qui très souvent ne peut être compris qu'en fonction du commentaire explicite.

Pour cette raison, il est préférable d'analyser le commentaire sous un autre angle, à savoir la fonction qu'il joue dans le texte. L'appréciation du commentaire dans *Le Rouge et le Noir* sera donc discutée en trois volets dont la terminologie retenue provient de Seymour Chatman dans *Story and Discourse*: le sens accordé aux termes « interprétation, » « jugement » et « généralisation » sera toutefois sensiblement altéré.

Le premier aspect, la fonction interprétative du commentaire, prend, dans cette analyse, un sens beaucoup plus large que chez Chatman car ce dernier désigne comme interprétatif tout commentaire explicite d'ordre informatif qui ne présente aucune indication morale. Dans l'optique particulière de Chatman, la fonction interprétative est donc distincte de la fonction morale, mais en réalité la ligne de démarcation est fine: l'auteur demeure, malgré tout, régisseur des faits; et, par conséquent, le choix des commentaires qu'il assigne à son narrateur reflète presque toujours un jugement de valeur. La fonction interprétative, émanant du commentaire explicite, accorde un rôle significatif au narrateur. Les remarques de Fielding dans *Tom Jones* semblent bien à propos dans cette perspective:

And this, as I could not prevail on any of my actors to speak, I was obliged to declare myself.⁶

Les commentaires interprétatifs que Stendhal confère au narrateur peuvent assumer une tonalité, ou plus spécialement informative ou plus spécialement morale, par rapport aux personnages et l'action. D'ailleurs, les commentaires sur l'action servent très souvent à définir de manière exacte la nature essentielle des personnages, leurs actions n'étant que des pierres de touche qui attestent de leur prise de position morale. Dans *Le Rouge et le Noir*, il est donc possible d'envisager le commentaire interprétatif sous cet angle à la fois double et complémentaire.

L'intrusion explicite dans son sens strictement technique sert à relater des faits; en effet, la tâche la plus sommaire et la plus pratique

du commentaire est de fournir une information qui ne pourrait être sue autrement:

Le lecteur est peut-être surpris par ce ton libre et presque amical; nous avons oublié de dire que depuis six semaines, le marquis était retenu chez lui par une attaque de goutte (p. 272).

Ce commentaire n'a pas de grande portée morale et peut donc s'insérer dans le domaine du purement informatif: le narrateur a négligé de mentionner un fait qui expliquerait le lien plus rapproché qui existerait entre Julien et son protecteur, le marquis de la Mole. Le rôle informatif de ce commentaire peut prendre, en d'autres circonstances, des périmètres plus englobants et acquérir une valeur morale. Ainsi, les différentes mises en scène, les résumés de pensées ou d'événements, les descriptions physiques peuvent tous être incorporés dans cette multiplicité de commentaires informatifs d'où émane une certaine notion de valeur: une corrélation s'établit entre ces intrusions et la valeur morale qu'ils colportent. La présentation de la petite ville de Verrières et la description subséquente de son maire sont ajoutées aux divers commentaires du narrateur. De nature apparemment informative, elles dégagent une tonalité ironique et une prise de position morale claire et précise:

Pour peu que le voyageur s'arrête quelques instants dans cette grande rue de Verrières, qui va en montant depuis la rive du Doubs jusque vers le sommet de la colline, il y a cent à parier contre un qu'il verra paraître un grand homme à l'air affairé et important (p. 4).

La notion de « régie » entre en ligne de compte lorsqu'il s'agit du commentaire interprétatif, car ce dernier, de par sa nature explicite, accentue certains faits, néglige d'autres et réussit, d'une certaine façon, à façonner les valeurs du texte. Ceci est nettement perçu dans l'extrait ci-dessus. Il se produit, dans cette phrase adressée au voyageur, un mélange de descriptions, la ville et le maire se fusionnant et, en dernière analyse, ne faisant qu'un. En effet, déjà la description de la « grande » rue de Verrières qui va « en montant » du Doubs jusqu'au « sommet » de la colline, exprime un mouvement d'ascendance qui prédispose rhétoriquement le voyageur à concevoir le maire en ces termes. En somme, le caractère bourgeois et mesquin de cette petite ville de province, soulevé d'ailleurs à plusieurs reprises dans le chapitre (« En Franche-Comté, plus on bâtit de murs, plus on hérissé sa propriété de pierres rangées les unes au-dessus des autres, plus on

acquiert de droits aux respects de ses voisins » (p. 5)), trouve sa représentation vivante dans la personnalité suffisante et bornée du maire, son représentant officiel. Le commentaire purement informatif de ce passage s'élargit et se rattache invariablement à une prise de position morale. L'enrichissement économique de cette ville provinciale est intimement lié à sa fabrique de clous qui appartient au maire; l'ascension de cette petite ville va donc de pair avec la montée progressive d'un maire qui, à l'intérieur des frontières de Verrières, a atteint le « sommet » de la hiérarchie sociale et politique: ses jardins, « remplis de murs », en sont l'évidence concrète. Le jugement de valeur qui en résulte est évidemment ironique. Le narrateur et « le voyageur » (le narrataire) se liguent avec « the implied author » contre cette suffisance de la ville de Verrières et de son maire. De ce jugement de valeur sommaire, le lecteur se trouve impliqué dans un jugement moral beaucoup plus englobant car le résultat de ce commentaire descriptif est de ranger M. de Rênal, Verrières, la Franche-Comté, voire même les villes de province en général, sous le joug d'une moralité teintée de vanité et de présomption.

Le deuxième niveau de commentaire, celui du jugement, affecte plus spécialement le domaine des valeurs et se trouve marqué par un élément nettement ironique. En effet, le jugement de valeur stendhalien se caractérise par un tranchant ironique qui se manifeste narrativement de trois manières différentes: ou par un commentaire purement explicite, ou par un amalgame de commentaires implicites et explicites, ou tout simplement par un commentaire implicite.

Les jugements ironiques de nature explicite sont nombreux et parsèment le texte du *Rouge et du Noir*. Un exemple, tiré du chapitre sur le séminaire illustre bien l'ironie stable qui en émane:

Toutes les premières démarches de notre héros qui se croyait si prudent furent, comme le choix d'un confesseur, des étourderies (p. 176).

Il y a, dans ce jugement de valeur ironique, une stabilité qui provient du rapport intime entre le narrateur et son narrataire au détriment du héros Julien. Le jugement de valeur du narrateur, dans la perspective de la société séminariste dans laquelle évolue Julien, a une résonance juste, mais d'autre part, ce même jugement met en relief les valeurs d'hypocrisie et d'intérêt personnel qui infestent la société ecclésiastique, plus avide de pouvoirs et de biens temporels que de biens spirituels, et présente ainsi une ironie de dimensions plus importantes—une ironie qui dépasse cet incident particulier de la vie de

Julien pour constituer une réflexion approfondie sur la société. En effet, le jugement moral, présenté dans les limites de l'axe narrateur-narrataire, se heurte aux valeurs incarnées dans « the implied author » et signalées au « implied reader », à savoir une valorisation de l'authenticité et de l'individualisme désintéressé. Le commentaire particulier du narrateur sur le comportement moral de Julien présente donc, dans le contexte de la narration, une ironie à double tranchant.

Les jugements de valeur ironiques se manifestent, d'autre part, dans un contexte de narration plus complète, c'est-à-dire, à travers un amalgame de commentaires implicites et explicites. Ce tissu narratif peut dès lors commander une ironie stable ou instable, suivant le degré de validité accordé au narrateur. En effet, l'intérêt de cet amalgame de commentaires réside dans le jeu de masques du « implied author » qui s'insinue à travers la voix du narrateur et qui affecte précisément son degré de validité. L'ironie qui en résulte peut être perçue dans l'élaboration des idées du texte ainsi que dans l'évocation des différents caractères. L'épisode de Vane et l'étude d'un aspect du caractère de Mathilde sont deux moments qui situeront l'importance du commentaire ironique dans l'interprétation des valeurs morales du texte.

L'épisode de Vane, commenté par Erica Abeel,⁷ servira de point de départ dans cette considération du commentaire comme jugement de valeur façonné par l'ironie:

Il voulut voir, malgré les dandys ses amis, le célèbre Philippe Vane, le seul philosophe que l'Angleterre ait eu depuis Locke. Il le trouva achevant sa septième année de prison. L'aristocratie ne badine pas en ce pays-ci, pensa Julien; de plus, Vane est déshonoré, vilipendé, etc.

Julien le trouva gaillard; la rage de l'aristocratie le désennuyait. Voilà, se dit Julien en sortant de prison, le seul homme gai que j'aie vu en Angleterre.

L'idée la plus utile aux tyrans est celle de Dieu, lui avait dit Vane . . .

Nous supprimons le reste du système comme *cynique* (p. 471).

Dans cet extrait, deux « voix » s'entrechoquent. L'accent cette fois-ci est mis sur le rapport intime qui s'établit entre « the implied author » et « the implied reader » au détriment du narrateur qui perd de sa crédibilité et devient instable. Ceci est évident dans la dernière phrase de ce passage où le narrateur, devenu instable, intervient en vue de dénoncer les idées de Vane. Selon Abeel toutefois, le lecteur, conscient des valeurs du « implied author », reconstruit les véritables

sentiments de ce dernier, à savoir une admiration pour le système de Vane et une condamnation de ceux qui ont persécuté Vane et dénigré son système. Cette intervention finale assume donc un caractère ironique qui contredit nettement l'impression reçue dans les lignes précédentes où Vane est effectivement valorisé comme « philosophe » et gai dans l'adversité. (« Julien le trouva gaillard »). A cette valorisation du système de Vane s'ajoute, d'autre part, un vif sentiment d'anti-cléricalisme. Le commentaire sec et tranchant du « Nous supprimons le reste du système comme *cynique* », contrecarrant adroitement le commentaire précédent de Vane sur l'utilité de l'idée de Dieu pour les tyrans, présente, encore une fois, les paroles d'un narrateur instable qui conteste la pensée du « implied author ». Cependant, c'est à travers le mot « cynique » placé en italiques, comme le note Abeel, que se situe l'ironie ultime du passage. En effet, cette épithète suggère, à travers la voix d'un narrateur instable, un autre jugement de valeur possible : l'application péjorative de ce mot par les détracteurs de Vane fait place à la voix insinuante du « implied author ». Les commentaires variés et contradictoires de ce passage ne servent, en somme, qu'à présenter l'écart de deux systèmes de valeurs et contribuent à renforcer, par ce procédé ironique, la légitimité du système de valeur du « implied author » qui consiste dans une admiration pour la lucidité et le courage moral et une haine de valeurs inauthentiques, prônées par un certain clergé.

Un deuxième exemple d'un jugement de valeur issu d'un complexe de commentaires implicites et explicites se manifeste dans l'élaboration des différents caractères. Le caractère des personnages se trouve le plus souvent caché sous une profusion de commentaires contradictoires, éparpillés à travers le texte, qui permettent difficilement une interprétation catégorique. Cependant, malgré la difficulté de « fixer » leur caractère, Stendhal, par l'entremise du « implied author », leur assigne une valeur morale. Le personnage féminin Mathilde présente, à cet égard, un cas pertinent. La difficulté de « fixer » Mathilde et de saisir le sens de ses rapports amoureux avec Julien est constamment mise en relief à travers le texte. Les commentaires issus de différentes voix sont une source de confusion pour le lecteur et créent, de ce fait, une situation paradoxale. Assurément, la variété et l'abondance des remarques du narrateur au sujet de Mathilde permettent la création d'un personnage « ouvert », c'est-à-dire multi-dimensionnel et capable d'une certaine profondeur, et ne se résument pas seulement à une évocation caricaturale d'une figure

typée dont le comportement se bornerait à exemplifier « l'amour de tête ». Toutefois, cette même ouverture chez Mathilde est soumise à une rhétorique astucieuse qui la contrôle et la situe par rapport au système de valeur du « implied author ».

Mathilde symbolise, dans l'optique de Julien, une étape naturelle dans la « maturation » de sa vie amoureuse et sociale; sa progression d'un amour naïf à un amour plus maniéré se définit en fonction de sa montée sociale. L'amour de Mathilde correspond à ce degré de sophistication et de « fictivité » qui marque un aspect du caractère de Julien. Imbu de lectures, il devient très conscient de ses actes et retrouve dans le caractère de Mathilde une part de lui-même. En effet, l'amour chez Mathilde n'est ni spontané ni naturel. Pour sentir de la passion, elle s'entoure de tout un arsenal d'artifices historiques et littéraires (« Elle repassa dans sa tête toutes les descriptions de passion qu'elle avait lues dans *Manon Lescaut*, la *Nouvelle Héloïse*, les *Lettres d'une Religieuse portugaise*, etc., etc. » (p.309)). La passion de Mathilde se trouve médiatisée; elle vit à travers des héroïnes fictives, comme Julien revivait la vie de Napoléon par l'entremise du *Mémorial de Sainte-Hélène*. Les contours de sa vie acquièrent une certaine fictivité. Comme Marguerite de Valois sur laquelle elle se modèle, Mathilde vit sa vie comme un jeu: « Le besoin de jouer formait tout le secret de cette princesse aimable... Or que peut jouer une jeune fille? Ce qu'elle a de plus précieux: sa réputation, la considération de sa vie » (p. 311). Dans le canon éthique de Mathilde, la passion et la vie résident essentiellement dans les formes; elles deviennent les objets d'un jeu imaginatif où la passion immédiate est reléguée au second plan:

L'amour de tête a plus d'esprit sans doute que l'amour vrai, mais il n'a que des instants d'enthousiasme; il se connaît trop, il se juge sans cesse; loin d'égarer la pensée, il n'est bâti qu'à force de pensée (p. 356).

Malgré leur théâtralité, les sauts d'humeur de Mathilde, contrairement à ceux de Julien, n'aboutissent pas à une éventuelle connaissance de soi et du rôle important qu'affecte l'amour-propre. Mathilde demeure inconsciente aux sentiments des autres, les analysant plutôt en fonction d'elle-même et de l'effet qu'aura ses propres actes sur son entourage.

Ce problème est d'ailleurs admirablement signalé au niveau du commentaire où la valeur morale de Mathilde est, en dernière analyse, jugée négativement. Au niveau de la rhétorique, les com-

mentaires vacillent entre un narrateur stable et instable, c'est-à-dire, entre un narrateur en accord avec « the implied author », et un narrateur en désaccord, d'où une situation ambiguë par rapport au caractère de Mathilde. Certains passages, notamment ceux du chapitre « l'Opéra-bouffe », mettent en évidence un narrateur instable qui commente sur l'impossibilité du personnage « Mathilde », « Ce personnage est tout à fait d'imagination » (p. 356) dira-t-il, et encore « il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle » (p. 357). Ces passages, en niant la possibilité d'un tel caractère, sont foncièrement ironiques. Le narrateur instable s'allie dès lors aux gens du siècle qui se complaisent dans la conformité de leurs diverses coteries. En contrepartie, à travers ces mêmes remarques, la voix du « implied author » se fait sentir et signale son admiration pour « cette aimable fille » qui se distingue par son individualisme et son esprit dans une société gouvernée par « des habitudes sociales » et attachée « aux bonnes choses de la société ».

Il est possible de retrouver ailleurs dans le texte une remarque intéressante émise par un narrateur stable: « De tels caractères sont heureusement fort rares » (p. 329). Ce commentaire n'est pas du même ordre que les précédents. En effet, dans le contexte final du *Rouge et du Noir*, les remarques de ce narrateur stable confirment une valeur fondamentale véhiculée par « the implied author ». L'originalité et l'individualisme d'un personnage sont moralement valides lorsque ceux-ci proviennent du cœur et demeurent constants, mais l'originalité d'une Mathilde provient de ses lectures et se traduit par une vie marquée d'actes histrioniques de plus en plus extravagants. En somme, malgré les assurances d'une voix amie—« Nous aimons bien Mathilde »—« the implied author » finit par la ranger dans la catégorie des êtres potentiellement dangereux, car ils sont essentiellement amoraux. Il y a chez Mathilde une dégénérescence dans ses actes qui passent de l'amusant au grotesque. Finalement, les commentaires variés sur le comportement moral de Mathilde, tout en donnant du relief à Mathilde, présentent un jugement de valeur qui dépasse le personnage spécifique pour englober l'univers du *Rouge et du Noir* en entier, et en tirer une conclusion générale, à savoir la primauté du cœur sur l'esprit.

Dans un dernier temps, les jugements de valeur dans *Le Rouge et le Noir* ne se résument pas uniquement à des intrusions verbales mais surgissent aussi à travers de nombreuses scènes bâties sur des commentaires implicites. Plusieurs scènes de nature comique—qu'il

s'agisse de l'arrivée de Julien au séminaire ou la première nuit de Julien dans les appartements de Mathilde—mettent en valeur les préoccupations morales du « implied author ». Comme le laissait prévoir le pauvre Moirod en tombant incérémonieusement de son cheval, il y a dans ces scènes, un élément de chute, un renversement de valeurs établies et d'idées préconçues qui se manifestent incessamment à travers le texte. La scène finale *du Rouge et du Noir*, particulièrement dépouillée de commentaires explicites, est fascinante à cet égard. Les réactions de Mathilde et de Mme de Rênal vis-à-vis de l'exécution de Julien constituent les notes finales du livre. Le contraste entre ces deux dames, qui résument, en quelque sorte, la personnalité de Julien, se manifeste à nouveau. L'accent est placé longuement sur l'accoutrement théâtral et les actes grotesques de Mathilde. « The implied author » exprime, par l'étrangeté de cette scène funéraire, la dégénérescence d'un sentiment qui ne se manifeste plus que formellement. L'acte passionnel de Marguerite de Valois se désintègre chez Mathilde pour devenir une pure extériorisation formelle sans contenu: la fictivité de l'imagination règne. En effet, du point de vue thématique, la juxtaposition de deux réactions opposées finit par renverser Mathilde et ses « marbres sculptés à grands frais en Italie » (p. 508) pour confirmer la valeur de l'amour de coeur de Mme de Rênal. La dernière phrase, voire le dernier mot—« enfants », d'une brièveté et d'une simplicité stylistique sont l'évaluation finale du « implied author » sur la supériorité morale de Mme de Rênal qui reflète cette spontanéité, cette constance, cette éternelle jeunesse propres à l'amour vrai. L'ultime ironie toutefois réside dans la survivance du personnage Mathilde, le seul être qui ne « meurt » pas. L'oeuvre se termine avec le personnage qui incarne la fictivité et la médiation par excellence.

Outre l'interprétation et le jugement, le commentaire peut finalement être envisagé sous la rubrique « généralisation » qui consiste à examiner le rôle du commentaire sous son angle théorique. Le commentaire joue un rôle considérable en ce qui concerne la nature de la narration. Enfouillie parmi différentes couches « explicatives », la signification finale, malgré une apparente transparence, se trouve en butte contre l'obstacle même du commentaire. Cette situation paradoxale est à la base de l'ironie verbale et structurale qui caractérise, en grande partie, le texte. Le commentaire indique l'impossibilité d'un point d'origine, d'une vérité « pleine », car tout se trouve médiatisé: la validité même de la parole est remise en question. Ainsi, habilement incorporé dans la narration, le commentaire donne à l'oeuvre

une structure ironique propre au texte moderne. La valorisation du commentaire permet, en somme, au lecteur de situer le texte stendhalien, non seulement dans un contexte de choix moraux, mais d'y voir, à travers sa structure profondément ironique et ambiguë, une oeuvre qui questionne la nature même du texte littéraire et pose le problème de la fictivité. Figurativement, toute tentative de capter un amour vrai demeure éphémère et condamnée ultimement à la mort. De même, au niveau de l'écriture, la possibilité de l'authenticité demeure évasive et vouée à l'échec: l'emploi excessif du commentaire dénote cette condamnation à la médiation. Ces remarques entraînent toutefois avec elles un dernier paradoxe. En effet, c'est à travers cette fictivité de la parole et de l'écriture que la possibilité d'un amour vrai, exprimé par un auteur « authentique », est suggérée.

Le commentaire fait partie intégrante de l'oeuvre de Stendhal et tient directement ou indirectement la notion de lecteur en ligne de compte. En effet, la sensibilité de Stendhal et la manière dont il anticipe les réactions d'un public réel ou imaginaire confèrent indéniablement au texte une qualité de présence sentie. Les divisions arbitraires « d'interprétation », de « jugement » et de « généralisation », tout en accentuant le rapport auteur-lecteur, ne servent qu'à signaler plus effectivement la fonction importante du commentaire dans la création et l'esthétique *du Rouge et du Noir*. A travers ces multiples intrusions explicites et implicites, le rôle de la persuasion est perçu comme un élément fondamental dans l'élaboration du système de valeurs du « implied author ». La rhétorique de Stendhal est telle qu'il réussit à travers le subterfuge du commentaire à confondre ses lecteurs offensés et à accueillir, d'autre part, « the happy few » dans l'heureux cercle des élus. Il réussit, en dernière analyse, à créer dans *Le Rouge et le Noir* une oeuvre magistrale où le problème de la vie et celui de l'art se confondent.

Notes

1. Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (New York: Pocket Books, Inc., 1957), p. 8.
2. Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (Paris: Librairie Garnier Frères, 1939), p. 424. Ci-après, les références se retrouveront dans le texte même.
3. Stendhal, *La Vie de Henry Brulard* (Paris: Du Divan, 1949), I, p. 196.
4. Pierre Gilbert, cité dans Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* (Paris: Librairie José Corti, 1954), p. 241.
5. Blin, p. 246.
6. Henry Fielding, cité dans Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 168.
7. Erica Abeel, "The Multiple Authors in Stendhal's Ironic Interventions," *The French Review*, L, No. 1 (October 1976), 21-34.

INTERIOR/EXTERIOR MOVEMENT IN *LA COMEDIE HUMAINE*

JO ELLA MANALAN

Critical studies of Balzac often concentrate on his portrayal of character through detailed physiological description. Henri Gauthier notes that "L'homme 'extérieur' est un tableau de signes de l'homme 'intérieur' selon sa double acception."¹ It has not been sufficiently appreciated, however, that this exterior representation is far from static, since Balzac's world is a dynamic one with movement in the exterior, physical world, as well as in the interior, psychological or spiritual world.

Movement in itself is significant in *La Comédie Humaine*. Actual physical displacement is linked to psychological movement. Characters rarely remain in their rooms to undergo great emotional upheaval and development. Such interior development occurs as a result of action. The characters move through the world, choosing among the varied paths stretching in front of them. Insight depends as much upon experience as it does on reflection. As Georges Poulet points out, the following Balzacian sentence could begin almost any novel: "Then one day when I had need of restoring my brain injured by too great a wastage of thoughts, I went out . . ."² After the authorial introduction setting the scene, the novels begin in motion, because the characters commence their psychological development by physically making contact with the outside world.

Peter Lock categorizes Balzac's characters as either purposeful (possessing momentum and direction) or inert.³ Charles Affron

divides the characters into the successful (those who, like the long-distance runner, conserve energy thanks to penetrating vision and quick judgement) and the failures (those whose choices do not harmonize with their talents).⁴ But for an analysis linking the exterior and interior dynamics, I prefer to divide the characters into three categories which seem to more appropriately account for the full range of Balzac's characters.

The characters' physical movement is so closely linked to psychological development that analysis of physical mobility illuminates the dynamics of the character's interior self. For such analysis, one should determine:

- Where is the character going?
- Has someone sent him or is he going of his own accord?
- Is he alone or accompanied? If accompanied, by whom?
- How quickly does he move, and is his departure carefully planned or spontaneous?
- What means of transportation does he use, and how does this compare to those being used by other characters?
- Does he proceed directly to his destination, or does he make stops on the way? Is his path direct or roundabout?

With such information, one can see certain patterns emerging in Balzac's characters. These patterns reveal three types of characters: those who are inert, those whose motion is indecisive, and those whose movement is of single purpose. In a world of movement, the inert are presented as the most despicable, the purposeful as the most admirable since they possess concentration as well as purpose, and the indecisive as the most interesting. The heroes often fall into this last classification, as we shall see shortly in considering two novels as examples, *Illusions Perdues* and *Le Père Goriot*.

Considering this typology for a moment in the abstract, it can be viewed as a hierarchy placing the inert lowest in an undesirable position of powerlessness, for power here is directly linked to motion. Indeed, the lack of power and the consequent rigidity of the inert accounts for their lack of motion: they have no drive, no means by which to propel themselves. A stifling atmosphere reigns here in this stagnant realm designed for those who are not involved in becoming, because they have no future in which to project themselves. It is a place of abject, lifeless characters whose overwhelming desire is to hold on to the little they have and to maintain the status quo at all costs.

A step above the inert are those who are in motion, desperately seeking to avoid falling into the trap of inertia. Either they are engaged in a developmental process moving forward and upward like Rastignac or in the reverse process of disintegration like Goriot. Action and movement are abundant but of questionable efficacy. There is much wasted and repeated motion, lacking definite direction. They can easily find themselves zig-zagging, moving in circles, or in extreme cases, engaged in a back-and-forth movement between two poles. Often, their motion is governed by emotions rather than by intellect; it is spontaneous rather than planned. Even the choice of destination is left to others. Wandering and strolling are the prevalent modes of traveling, and travel time is used for reflection rather than for action.

At the top of this hierarchy are those whose movements represent carefully thought-out actions fitting into a clearly elaborated philosophy. The frenzied motion of those mid-point is alien to them, for they possess strong wills and concentration. They do not move between poles, they *are* the poles who attract or repel others, as Lock suggests.⁵ The strong dominate their zones of influence. When they are motionless, it is through choice, not chance. They utilize an economy of movement, by commanding their underlings to move in their stead.

Although Poulet makes the following statement to describe Balzac's relationship to space in his fictive universe, it could just as easily summarize the egocentric feelings of omnipotence that we find in the purposeful. "I am a point, a center, from which I can set out to extend myself everywhere, exist everywhere, and become everything."⁶ By concentrating power within themselves, and thus either attracting others to them or pushing them away, the strong reserve their own physical movement for important actions.

Moreover, these classifications are not static ones, confining a character to one sphere for his entire fictive existence. Rather, in accordance with the rest of the Balzacian universe, a dynamism exists here, allowing characters to ascend or descend at any time. Once at the top, the strong must continue to exert their force and will in order to remain there. This requires constant vigilance, and any position acquired must be actively defended.

The characters of the middle realm are the most vulnerable, for they perceive both the upper and lower levels and sense their own precariousness. In order to attain the upper sphere, they must begin

to elaborate a rational philosophy based on a lucid understanding of the world. Their movement can serve as an exploratory expedition, affording insight for this elaboration, or it can be utterly useless movement from which no understanding is gained. In any event, failure to move upward almost assures that a downfall is forthcoming.

A study of several characters' movements in *Le Père Goriot* and *Illusions Perdues* will demonstrate this intimate relationship between physical motion and internal development. We see Eugène de Rastignac newly arrived from Angoulême and housed in the Pension Vauquer, a stronghold of the inert. His first movement is to call on Mme de Beauséant, a member of the purposeful group. Physically, he will continue to travel back and forth between Mme de Beauséant's and the Pension Vauquer, while morally he will be attracted and repulsed by the possibilities implicit in each of these worlds.

As yet lacking lucidity, Eugène believes that simply arriving at a specific destination signifies success, that an invitation to Mme de Beauséant's ball assures his acceptance into her world. He has no conception of the determination required to maintain such a position, and imagines himself able to "donner un coup de pied à la corde roide sur laquelle il faut marcher avec l'assurance du sauteur qui ne tombera pas."⁷ His lack of experience does not allow him to appreciate the effort that will be required of him to avoid falling.

Arriving at Mme de Restaud's on foot, he is an object of scorn to the domestics, and in a hurry to recover his self-esteem, he barges into the house, opens the wrong door, and bumps into a bathtub before the servant can direct him to the salon. There, in the same manner, he embarks upon the wrong conversation, rendering his clumsiness and confusion as evident in his social relations as in his physical conduct. The result is his physical and social exclusion from the Restauds'.

Unable to comprehend the precise reasons for the appalling turn of events, Eugène takes a carriage to Mme de Beauséant's, relying on her wisdom to enlighten him. In his haste, he fails to evaluate the effect of arriving in a carriage that has been used for a wedding, and once again the domestics ridicule him. Slowly and painfully, he is beginning to learn that the social world is full of nuances and subtleties of which he is not aware.

Mme de Beauséant offers him the following advice. "N'acceptez les hommes et les femmes que comme des chevaux de poste que vous

laissez crever à chaque relais" (PG, p. 81). Here is a very lucid, cynical view of social success, described as a journey in which the ambitious traveler must continually control the direction and movement, remaining in the driver's seat at all times and sacrificing all others to his powerful ambition. There is no other way than through an act of will, as Poulet explains: "The will nullifies distance and obtains everything in one moment of prodigious density."⁸

Since allowing a person to enter one's home signifies social acceptance, if Rastignac brings Mme de Nucingen into Mme de Beauséant's salon, he will be in a position of power vis-à-vis the former. Her desire for acceptance is such that she would ingest "toute la boue qu'il y a entre la rue Saint-Lazare et la rue de Grenelle pour entrer dans [ce] salon" (PG, p. 81). In this image, she is advancing in an utterly submissive posture. Having proven his effectiveness and usefulness in introducing Mme de Nucingen into Parisian society, Rastignac would then be in a position of dominance and have power over her.

Returning to the Pension Vauquer, Rastignac becomes very aware of the contrast between the two worlds. But he is not yet cynical, and he vows to become both a learned doctor and a social success at the same time. As the narrator points out, "Ces deux lignes sont des asymptotes qui ne peuvent jamais se rejoindre" (PG, p. 83). As yet lacking singleness of direction, Rastignac is again pictured at cross-purposes trying to pursue opposing courses simultaneously. His conscience designates the path of hard work while the rest of him desires that of riches and leisure.

Increasingly, Rastignac is learning to move properly in social circles. Instead of hurrying to meet Mme de Nucingen, he first obtains information concerning Goriot, "dans le désir de parfaitement bien connaître son échiquier avant de tenter l'abordage de la maison de Nucingen" (PG, p. 88). This maneuver reveals his progress toward the purposeful domain, his realization that success is contingent upon a carefully elaborated plan. He arrives without incident for an introduction into the Nucingen household.

However, Rastignac does not yet possess the full measure of single-mindedness, and he hesitates when Vautrin offers him an alternative path to fortune. Because of his lack of decisiveness, a murder takes place. Vautrin not only influences him morally, but acts upon him physically, drugging him into immobility. He is confused and appalled by his own passivity, and momentarily loses complete control of his own course. "Il allait à travers les allées du Luxembourg,

comme s'il eût été traqué par une meute de chiens . . ." (*PG*, p. 176). At this point, he is far from the Rastignac who believed himself capable of gliding through the world without tripping.

This state of confusion and passivity continues for some time, and Rastignac allows himself to be physically guided by various characters, including even Goriot. "[Goriot] tira si violemment Rastignac par le bras, qu'il le fit marcher de force, et parut l'enlever comme si c'eût été sa maîtresse" (*PG*, p. 186). Rastignac's passivity is underscored by casting him in a feminine role opposite the dominant, masculine Goriot.

Goriot seats Rastignac in a carriage and carries him across Paris "avec la rapidité de l'éclair" (*PG*, p. 187). Events begin to take place quickly, leaving no time for Rastignac to distance himself and rationally decide upon a course of action. He is swept along by Goriot's momentum, and offers little resistance until Goriot presents him with a furnished apartment. As Lock points out, Balzac uses spatial images here to establish the parallel between interior and exterior movement.⁹ In reply to Rastignac's initial refusal, Delphine tells him, "Enfant! Vous êtes à l'entrée de la vie . . . vous trouvez une barrière insurmontable pour beaucoup de gens, une main de femme vous l'ouvre et vous reculez" (*PG*, p. 190)! The obstacle of which she speaks is at the same time figurative, literal, and psychological, and must be dealt with on all three planes.

Rastignac finally accepts and moves further along the path of social arrival. Every conflict which he resolves in favor of this course of action leads him closer to total dedication to his ambition. He sees himself "si loin du Rastignac venu l'année dernière à Paris, qu'en lorgnant par un effet d'optique morale il se demandait s'il se ressemblait en ce moment à lui-même" (*PG*, p. 198). He feels his power growing as he distances himself from his past. That evening as he returns to the Pension Vauquer, he is sure that he will be leaving that inert world behind.

When Goriot is dying, Rastignac sends Christophe to bring back Goriot's daughters, but his influence is not yet strong enough to cause others to come to him and he fails. Rastignac himself tries going to the two houses after Goriot's death, but "[il] n'alla pas plus loin que la porte" (*PG*, p. 247). Rastignac is receiving his final lesson that no deviation from the set course is possible. Moving in the direction of alternative courses, he finds their entrances barred.

In the cemetery following Goriot's death, Rastignac ascends to higher ground from which he can view Paris below him. As he physically climbs, his interior movement is toward total commitment to social ascendancy. In this instant, he concentrates his energy for the struggle ahead, for he can at last see clearly ahead. The Pension Vauquer is far behind him, physically and psychologically, as he descends calmly to dine with the Nucingens. His interior struggle between ambition and integrity has ended with Goriot's death. Rastignac is his *own* guide now, and hereafter moves alone.

Several other characters in the novel offer points of comparison to Rastignac's development; the purposeful Mme de Beauséant, the inert Mme Vauquer, and the indecisive Goriot, whose inability to focus his energy on a single goal accelerates his disintegration, unlike Rastignac who uses his multiple encounters to forge a single path and fortify his character.

Mme de Beauséant is a strong, magnetic character who attracts others to her. Her salon is the most desirable in Paris, and she need not move about since she can manipulate others from her position of power. When her power and influence are weakened by the loss of d'Adjuda-Pinto, she chooses to physically remove herself from a world where her power is less than absolute. All of Paris comes to see the fall of "une de ses souveraines" (PG, p. 224). Despite her defeat, she draws on her knowledge of power to retain her superiority through dignity. Realizing that it is no longer possible to maintain her position in Parisian society, she strategically withdraws. Like a brilliant general, she retains her strength and nobility in the face of defeat by a display of exceptional courage and calm purposeful motion.

Mme de Beauséant's fall demonstrates the precariousness of everyone's situation. Any deviation from the concentrated projection of one's force can result in descent, even from the top of the hierarchy. Everyone is subject to the dynamism of the world, and to maintain power requires constant effort.

In contrast to Mme de Beauséant's decisive actions, we find Goriot, exemplifying indecisiveness. He is directed by his daughters' will, even though their objectives run counter to his own. He is orchestrated, not orchestrator; and, conscious of his powerlessness, he tries to enlist the aid of Rastignac. Goriot enters into the process of disintegration (leading ultimately to inertia) from the moment he

allows his daughters to direct his life. During the course of the novel, the physical and thus the psychological paths open to him become more and more restricted. From being admitted to his daughters' houses once or twice a week, he is reduced to once or twice a month and finally excluded altogether.

Always rushing around, Goriot does not move toward a better understanding of the world. He moves between the jewelry and pawn shops, devoting his movement, as he has already devoted his life, to his daughters. He travels on foot, and is so socially and physically insignificant that, at one point, he narrowly avoids being crushed by his son-in-law's carriage.

On the verge of death, Goriot wishes that his daughters would come to him, and he cries out, "*Je veux les voir. Envoyez-les chercher par la gendarmerie de force*" (PG, p. 235, my italics). This ultimate plea is an appeal to those in a position of authority to help a man who has slipped into the ranks of the inert.

Mme Vauquer is the symbol of the inert. For forty years, she has presided over the pension, and "*comme tous les esprits rétrécis, Mme Vauquer avait l'habitude de ne pas sortir du cercle des événements . . .*" (PG, p. 340). There is an enormous difference, however, between economy of movement through design (in the powerful) and the apathetic negation of thought and motion that characterizes the powerless. All that is left for this latter type is the tenaciousness to cling to routine and to limit oneself to everyday affairs. Any change in the status quo affects the psychological balance as well. Thus, after having lost some of her boarders, Mme Vauquer "*montra ce qu'était la vraie douleur, une douleur profonde, la douleur causée par l'intérêt froissé, par les habitudes rompues*" (PG, p. 195).

When Rastignac returns from one of his visits to Mme de Beau-séant, he is struck by the squalor of the boarding house and those who inhabit it, this world of attrition where one sees "*de sinistres tableaux bordés de fange, et des faces où les passions n'avaient laissé que leurs cordes et leur mécanisme*" (PG, p. 83). The inert are pictured as objects, empty recipients of passing emotions, imposed from the outside.

In *Illusions Perdues*, we again find examples of the interrelation of exterior movement to psychological change. Lucien Chardon is a striking example of the person situated in the middle range, striving in his exterior and interior actions to reach the upper realms of

power. But unlike Rastignac, and indeed like Goriot, Lucien is unable at any time to take control of his movements and plan his actions. The personal turmoil and hesitation of this character, his inability to dominate and concentrate his desires in a single powerful direction, are evident in the way he moves physically. He strolls along, musing about events and prolonging his course. As the narrator explains, "car il y a des instants dans la vie où l'on aime à prendre le plus long [chemin], afin d'entretenir par la marche le mouvement d'idées où l'on se trouve, et au courant desquelles on veut se livrer."¹⁰ He allows himself to be carried along by his thoughts, failing to use motion as a means of attaining a clearly defined objective. He is traveling slowly, by an indirect path, and is far from the self-directed trajectory of the purposeful.

Consequently, the mental activity expended in daydreaming is a substitute for real progress. Lucien's imagination allows the "if only" of wishful thinking to replace calculated action in problem solving. "Il habitait un de ces rêves d'or où les jeunes gens, montés sur des si, franchissent toutes les barrières" (*IP*, p. 100). His physical motion is often dream-like, that of a sleep-walker in unconscious movement. He is constantly directed by others who indicate his course of action, and in some instances even take him along physically.

Mme de Bargeton chooses his Paris destination for him, and he passively rides along with her gazing at the sights like a "jeune rat sorti de son trou" (*IP*, p. 131). Before leaving Angoulême, "Lucien sentit la terre petite sous ses pieds" (*IP*, p. 124), but upon arrival in Paris, "cet homme d'imagination éprouva comme une immense diminution de lui-même" (*IP*, p. 138). However, reality momentarily intrudes upon his dream-world. In Paris, we find him wandering along the boulevards and aimlessly regarding the objects around him. When Lucien reaches the Opéra, he cannot even be admitted before the arrival of Mme de Bargeton. During the performance, he is deserted by Mme de Bargeton et Mme d'Espard without comprehending why. His inability to give himself direction is matched by his lack of comprehension of the movement around him.

After being rejected by Mme de Bargeton, "il allait perdu dans ses pensées . . . Il suivait la foule des promeneurs" (*IP*, p. 159), for he cannot advance without a guide. While waiting for a new guide to appear and lead him down the path toward glory, he works seriously and shows more self-control than at any other time. This is because,

in order to avoid the danger of being confronted with choices and in an effort to be strong psychologically, Lucien must avoid temptation physically. "Lucien revenait les yeux baissés ne regardant point dans les rues alors meublées de séductions vivantes" (*IP*, p. 170). Incapable of charting a course for himself and lacking a guide to make his decisions for him, Lucien chooses temporary automatism.

His meeting with d'Arthez provides him with a new guide. He confides to d'Arthez, "Quand on est sorti, il est difficile de revenir travailler" (*IP*, p. 182). He is actually speaking of the library's closing, but in a more general sense is referring to his susceptibility to any distraction, his lack of concentration. D'Arthez provides Lucien with direction, and Lucien follows him everywhere, to the narrator's amusement, "il se serra contre lui comme un soldat se pressait sur son voisin dans les plaines glacées de la Russie" (*IP*, p. 187). Lucien tries to attach himself to d'Arthez physically and spiritually, borrowing from the latter's immense reserve of power.

While participating in the meetings of the Cénacle, Lucien is counseled to avoid the temptation offered by the path of journalism, but he is a sprinter, not a long-distance runner, and seeks the quickest way to success. At Flicoteaux', Lucien drops the hand of d'Arthez to go meet Lousteau, because "son caractère le portait à prendre le chemin le plus court, en apparence le plus agréable" (*IP*, p. 218).

Lucien does not accomplish even this move toward a new direction in journalism without hesitation. "Une vision du Cénacle passa rapidement aux yeux de Lucien, et l'émut, mais il fût entraîné par Lousteau" (*IP*, p. 215). The word "entraîné" is later repeated in the literal sense to emphasize the parallel movement of being swept along body and soul. "Lucien fut entraîné par Lousteau qui ne lui laissa pas le temps de saluer Vernou, ni Blondet . . ." (*IP*, p. 238).

At the theater, Lousteau guides Lucien physically, and warns him, "Ne quittez pas mon bras si vous ne voulez pas tomber dans une trappe, recevoir une forêt sur la tête, renverser un palais ou accrocher une chaumière" (*IP*, p. 241). The passive and dependent Lucien heeds these words for the time being, but when he later tries to advance on his own in the world of journalism, this warning becomes a prophetic forecasting of his debacle. He lacks the insight necessary to effectively pursue a course of his own.

Consequently, Lucien passes to yet another guide. He meets Coralie, and it is she who leads him to her house, where he is literally carried up the stairs by Coralie and her maid. When they take carriage

rides, it is always someone else's carriage, and Lucien continues to ignore the fact that movement should have a purpose. He is forever a passenger.

Alone after Coralie's death, Lucien decides to return to Angoulême. Hardly a calculated choice, this is rather a decision made out of despair, based on emotion rather than will. He returns like a skulking dog, tail between his legs. Retracing the path from Angoulême to Paris in the opposite direction of his original journey, he hitches a ride on the back of a carriage. He discovers at a stop that it is the carriage of Mme de Bargeton who originally brought him to Paris on the seat beside her. Now he is degraded to the rank of a mere object, traveling "derrière entre deux paquets" (*IP*, p. 411).

Lucien's arrival in Angoulême indirectly results in the arrest of his brother-in-law. Unable to continue, Lucien decides that the only course he has the strength to follow is that of suicide. Even this proves to be false, for his first encounter with a purposeful being results in another change of direction for Lucien. He finds himself backtracking once again, being taken back to Paris, and offers neither physical or spiritual resistance to the man who takes him there. "L'Espagnol passa la main sous le bras de Lucien, le força littéralement à monter dans sa voiture, et le postillon referma la portière" (*IP*, p. 547).

From this final scene, it would be tempting to conclude that Lucien's forays into the world and his real experience with obstacles have not increased his understanding of the world. But this would be an error, for he has acquired some understanding of his limitations. He realizes that he lacks the will and force to accomplish his goals, and he is ready to entrust his life to another in order to fulfill certain of his desires. He knowingly abdicates his freedom, rather than accept challenge in the way that Rastignac did. His movement is regressive toward the level of the inert who are manipulated by those above them.

In direct contrast with Lucien are the Cointet brothers. Every movement they make is deliberate. Like chess players, their strategy is planned out from the very beginning of the game, and they are successful. Through skillful manipulation of the Séchard family, they acquire a useful patent and assure their monopoly of the Angoulême press at no cost to themselves.

In contrast with the static portrayal of the boarders at the Pension Vauquer in *Le Père Goriot*, the inert are represented here by the high

society of Angoulême. Nothing has changed in this circle from the time of Mme de Bargeton's departure until her return. The decor of her house and the faces within it are the same. It is a stagnant, immobile world where a M. Saintot who has written only two pages of a treatise on modern agriculture in twelve years "passait pour être un savant du premier ordre" (*IP*, p. 71).

As we have seen, then, the world in which Balzacian characters move is doubly dynamic. Their movement, or lack of it, is significant both in the physical and social world they inhabit and in their own interior, psychological world. The information derived from an analysis of the characters' physical mobility reveals parallel developments on a psychic level and provides a key to understanding their successes and failures.

Furthermore, physical displacement alone does not indicate a successful character. Quality of motion is also a factor to be considered. The patterns of movement which result from this analysis form a typological hierarchy. At the bottom are the inert, those lifeless, empty beings who live in (or try to) a changeless world. Above them are the indecisive who may move about frenetically, but whose lives lack direction. Thus, their movement is often fruitless. At the top are the purposeful whose movement is studied and whose energy is directed. These are the elect; they expend both movement and energy economically.

These categories are, nevertheless, not static or absolute. In the Balzacian novel power and position are closely related. Interest is focused on a character's ascent and/or descent through the power structure depending on his capacity for or lack of comprehension of the social mechanism, as well as on simple changes of fortune (as when Mme Vauquer's inert status is threatened by the loss of some boarders). Accordingly, we do find characters moving up and down through the different strata of the hierarchy rather than being confined to one category.

The examples drawn from *Illusions Perdues* and *Le Père Goriot* not only serve to illustrate the correlation between movement in the exterior world and changes of a psychological or spiritual nature, but also make manifest the system of values attached to the different sorts of motion by establishing a hierarchy of character types. The heroes of both novels are in the middle range of indecisive but nonetheless interesting characters when we first encounter them; however, from that point on, they follow different paths.

On the one hand, Rastignac profits from his mistakes by constantly revising his strategy for success. He becomes increasingly worldly-wise until his ambition finally wins him over completely. The final scene of the novel depicts him looking down on Paris "tortueusement couché" at his feet, an image which is analogous to his psychological commitment. Lucien, on the other hand, finds it impossible to direct his own ambition effectively and, consequently, drifts through life relying on others to guide him. His will, once directed toward the power of the upper sphere, disintegrates, eventually relegating Lucien to the level of the inert. Seeing that his goals are incompatible with his ability to achieve them alone, he retreats from the fight into a life of utter dependency—a move which shows, however, that he, too, has profited from his experiences in the world. Rastignac will accede to power because he has learned to play the game, while Lucien is destined to be manipulated like a pawn.

Although only two novels of *La Comédie Humaine* were presented for an analysis of movement here, others also lend themselves to this dynamic interpretation. For instance, *Eugénie Grandet* portrays Eugénie in her passage from inert to purposeful, while *La Peau de Chagrin* presents Raphaël in his descent from indecisive to inert.

Within each of the categories discussed, there are many nuances and possibilities, but it is around the concept of movement that a system of values is organized. As Poulet has noted, "In Balzac's eyes, social existence could only appear as a general orgy of movement and life."¹¹ It is through this movement that the characters evolve and reveal themselves to us as they move between and within categories. *La Comédie Humaine* exalts movement as characters enact their psychological turmoil in the physical world. The result is an enhancement of the dynamic sense of existence, with motion itself constituting the unifying factor between the interior and exterior world.

Notes

1. Henri Gauthier, "L'Homme intérieur dans la vision de Balzac," *L'Information littéraire*, 26 (1974), p. 115.

2. Georges Poulet, *The Interior Distance*, trans. Elliott Coleman (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1959), p. 113.

3. Peter W. Lock, *Balzac: Le Père Goriot*, *Studies in French Literature*, No. 11, ed. W. G. Moore (Southampton: The Camelot Press Ltd., 1976), p. 19.

4. Charles Affron, *Patterns of Failure in La Comédie Humaine*, *Yale Romantic Studies*, 2nd ser., No. 15 (New Haven: Yale University Press, 1966), p. 36 and p. 39.

5. Lock, p. 21.
6. Poulet, p. 98.
7. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* (1843: rpt. Paris: Robert Laffont, n.d.), p. 44; hereafter cited as *PG* in parentheses in the text.
8. Poulet, p. 106.
9. Lock, p. 44.
10. Honoré de Balzac, *Illusions Perdues* (1842: rpt. Paris: Librairie Générale Française, 1972), p. 88; hereafter cited as *IP* in parentheses in the text.
11. Poulet, p. 131.

UNE SINGULIERE PASSION MUSICALE CHEZ UN POETE MODERNE¹

EDWIN E. OKAFOR

Ce n'est que par une bizarre ironie du sort que Jean Tardieu est mondialement connu aujourd'hui surtout comme auteur dramatique,² sa poésie ayant suscité moins d'intérêt que son théâtre. Pourtant, Tardieu est avant tout poète. Tous ses écrits, y compris sa prose et son théâtre, baignent dans une atmosphère poétique, comme l'a bien remarqué Mme Noulet dans son excellente étude³ sur la vie et l'oeuvre de cet écrivain. Il n'est pas exagéré même de dire que Tardieu est un des plus grands poètes modernes. Il l'est avant tout par l'originalité de sa « passion musicale », sa vision tout à fait unique de l'union de la poésie et de la musique.

Bien évidemment, Tardieu n'était pas le premier à lier ces deux arts autrefois inséparables et dont on reconnaît, dès l'Antiquité, les rapports fraternels. Les premiers poètes qui se sont intéressés à la musique ont été les poètes lyriques grecques dont la poésie était chantée avec accompagnement de lyre. Au Moyen Age la poésie des trouvères et des troubadours était souvent accompagnée de musique. Mais à partir du XVI^e siècle, et notamment vers le début de la Renaissance, l'auteur du poème n'était plus toujours celui de la mélodie, la création de la musique polyphonique ayant, pour ainsi dire, entraîné la séparation entre les musiciens et les poètes de métier.

Cependant, depuis l'invention de « l'écriture musicale », les musiciens ne cessent de « mettre la poésie en musique » de même que les

poètes n'interrompent jamais leur aspiration vers la musique. C'est ainsi que Ronsard recommandera aux poètes « de marier les odes à la lyre » car « la poésie sans les instruments... n'est nullement agréable. »⁴ Trois siècles après, Vigny nous répétera que les poètes modernes doivent imiter les poètes-musiciens du monde antique: « Dès qu'elle est imprimée, la poésie perd la moitié de son charme... Il faudrait donc pour faire sentir la poésie que partout le poète vînt avec elle comme le rapsode de l'antiquité ou le trouvère du Moyen Age. »⁵

La tendance moderne visant au rapprochement de la poésie et de la musique a commencé avec les poètes symbolistes dont « l'intention commune », d'après Valéry, était « de reprendre à la musique leur bien. »⁶ Chacun de ces poètes, et notamment leurs grands précurseurs—Baudelaire, Verlaine, Mallarmé—avait ressenti l'envoûtement de la musique. Chez Baudelaire, la musique prend les qualités d'un vaste océan de sonorités; l'homme qui l'écoute est semblable au bateau qui se trouve au milieu de la mer, bercé par la houle:

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile...
Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre....⁷

Verlaine, de sa part, cherchera « ... la musique avant toute chose... la musique encore et toujours.... »⁸ Et Mallarmé nous exhortera à oublier « la vieille distinction » entre la musique et la poésie.⁹ Enfin, à partir des symbolistes, et notamment à partir de « L'Art poétique » de Verlaine, les poètes exigeront que la poésie chante et rêve, et parle directement à la sensibilité.

Jean Tardieu n'est donc pas le premier écrivain qui ait été fasciné par l'univers musical ou qui ait rapproché le plus étroitement poésie et musique. Pourtant, si on le compare avec ses devanciers, on constatera qu'il est unique parmi les poètes férus de musique. Il y a, par exemple, des différences remarquables entre son ambition musicale et celle des poètes symbolistes. Sans protester, comme Mallarmé, contre « la séparation artificielle » entre les poètes et les musiciens, Tardieu demandera à la poésie de rivaliser, sur un pied d'égalité, avec la musique, car, d'après lui, dans la rêverie comme dans la raison tout peut être « égal à... » (PT, 155).

Il convient de souligner que chez les poètes symbolistes, la question n'est pas celle de l'égalité entre l'univers musical et la poésie.

Comme Bird l'a bien noté, les symbolistes n'avaient pas d'intention de rivaliser avec la musique ni de la remplacer comme telle, mais plutôt de donner « plus d'intensité » à l'aspect musical du langage poétique.¹⁰ D'ailleurs, en essayant d'établir un rapport entre la poésie et la musique, ils ne choisissent leurs mots qu'avec « quelque méprise. »¹¹ Tardieu va plus loin. Chez lui, « certains mots sont tellement élimés, distendus, que l'on peut voir le jour au travers » (FC, 73). Et pour lui, « écrire... c'est tracer des lettres et prononcer des mots dans un certain ordre assemblés ou même dans un certain désordre... sans se soucier de faire comprendre » (OJ, 41).

De plus, alors que chez les symbolistes, « la notation musicale n'avait aucune signification précise, »¹² Tardieu s'efforcera de lutter avec cet aspect important de l'univers musical. Il recommande aux poètes de rivaliser avec l'écriture musicale, d'inventer leur code de signes, « en jouant à la fois sur les annotations théâtrales et musicales » (OJ, 81).

Finalement, Tardieu jouit de l'avantage d'avoir été élevé dans un environnement plus musical que la plupart des poètes français épris de musique. Par exemple, Baudelaire n'a rien hérité de musical de ses parents.¹³ Verlaine, fils d'un militaire et d'une mère dont l'instruction n'a guère dépassé le stade élémentaire, n'avait qu'une passion innée pour la musique.¹⁴ Quant à Mallarmé, descendant de fonctionnaires,¹⁵ il n'avait pas non plus d'héritage musical. Il n'a jamais étudié la musique et « ses connaissances des théories musicales de Wagner étaient très limitées. »¹⁶

A la différence de Baudelaire, de Verlaine, et de Mallarmé—pour ne mentionner que de grands poètes—Tardieu a hérité la passion pour la musique, sa mère, son grand-père et son arrière-grand-père ayant été musiciens. Il a acquis cet amour lorsque, très jeune encore, il écoutait la harpe de sa mère. En effet, il s'attendrissait à l'évocation de ces années heureuses:

Mes premiers mouvements, mes premières pensées, écrit-il, furent cadencées au rythme de la harpe. Dès que j'ai commencé à vibrer pour l'art et pour la poésie, jamais, oh! jamais la poésie ne m'a paru plus belle... J'ai vécu au son de la harpe... et je sais bien, je sens bien qu'un jour très lointain, lorsque, vieux vagabond des douleurs et des songes, j'aurai presque perdu le souvenir du bonheur ancien, un jour, si le long d'un mur je passe tristement, que j'entende soudain se dérouler voilés, perdus, fantômes, sur une harpe les sons d'une mélodie aimée, je tremblerai comme une feuille au vent.¹⁷

Pourtant, ce n'est pas seulement l'enfance du poète qui a été imprégnée de cette atmosphère musicale évoquée ici. Devenu lycéen, Tardieu a toujours eu le privilège d'entendre de la musique lorsqu'il passait ses vacances dans la maison familiale qui, selon lui, résonnait sans cesse « des sons du piano aussi de la harpe » (OJ, 29).

Poète, Tardieu a toujours gardé la nostalgie de cet « envoûtement perdu ». Il se passionnait aussi pour l'univers musical en général. C'est ainsi que dès leurs titres mêmes, ses poèmes révèlent toutes sortes de termes qui nous font penser à la musique vocale: « chanson », « chant », « choeur », « air », « rengaine », « oratorio », etc. et à la musique instrumentale: « sonate », « suite », « étude », « symphonie », etc. Pourtant, l'intérêt musical du poète ne se limite pas à l'usage de la terminologie musicale. Tardieu s'efforcera dans sa poésie, comme dans son théâtre, de transposer, à sa propre manière, les traits caractéristiques des types musicaux dont les noms apparaissent dans les titres de ses oeuvres.

Par exemple, dans ses deux séries de poèmes intitulées respectivement « Suite mineure » et « Suite majeure », il s'agit d'une transposition en poésie du rôle de la variation et du conflit dans une « suite musicale ». Par leur forme bâtie sur la technique du contraste et de la variation, ses poèmes rappellent une suite de danses chantées ou une suite instrumentale. Comme dans une suite de danses où chaque pièce contraste avec sa voisine par la gravité ou la légèreté des pas, ou par l'interprétation des rythmes musicaux, chaque poème dans les « suites » de Tardieu diffère de son voisin par sa structure, sa longueur, son thème et sa versification.

Dans les « Trois chansons » ainsi que dans la série de « Chansons avec ou sans musique », l'élément primordial de la forme, c'est la répétition—ce qui rappelle la technique de la chanson musicale dont les couplets se chantent chacun sur la même mélodie. Enfin, les « Six études pour la voix seule » se conforment aux « études musicales » en ce qu'elles sont consacrées à un problème technique—celui de la variation dans la répétition—et en ce qu'elles sont écrites dans une forme variable.

Tardieu s'inspire non seulement de la « forme » de la musique mais aussi de l'écriture musicale:

Plus sommaire et plus fruste que le compositeur, le poète doit inventer son code de signes, nous dit-il. De même que j'ai aimé rivaliser avec les toiles des peintres... j'ai aussi essayé de rivaliser avec l'écriture musicale. (OJ, 81,80)

Puisque la musique, à la différence de la poésie, a sa propre écriture appelée la « notation musicale », il s'agit donc de la représentation visible à l'oeil des sons musicaux, au moyen des différents signes. Ce code de signes qui permet aux musiciens de fixer la manière dont leur musique sera interprétée et exécutée, n'a pas d'homologue dans le monde de la poésie. Tardieu est le premier poète français qui ait eu l'audace de proposer ce qui, d'après lui, est un équivalent poétique de la notation musicale. Cela consiste en des « indications verbales » qu'il a mises sous les titres de ses poèmes pour préciser la façon dont on lira les poèmes. Par exemple, sous le titre, « Etude de rythme à six temps forts », Tardieu nous donne l'indication suivante:

A la récitation, les temps forts doivent être marqués avec une régularité et une insistance d'abruit... Le premier vers doit être dit de façon à remplacer par des silences de durée équivalente, ou par un murmure indistinct, la première syllabe atone de chaque mesure... qui, pour cette raison, est placée entre parenthèses.... (FC, 166)

Pour certains de ses poèmes, Tardieu exige que le lecteur prenne l'air purement théâtral et humoristique. Ainsi pour son poème intitulé « Le Commissaire-Preneur », il nous donne comme code de signes poétiques toutes les indications relatives aux habillements, aux gestes, aux petites manières théâtrales ou forcées qu'il demande à ses lecteurs:

LE COMMISSAIRE-PRISEUR

(Vêtu de sombre. Cravate claire. Correct,
et un peu raide, le visage impénétrable.

Péremptoire, solennel mais pressant.

Finalement un coup de marteau irrévocable.) (Fm, 91)

C'est donc par le moyen des indications scéniques plus ou moins clownesques qu'un poète, d'après Tardieu, doit rivaliser avec les désignations de temps, de rythmes, de nuances et de pauses qui caractérisent la notation musicale.

Outre la forme et l'écriture musicales, Tardieu luttera avec d'autres aspects du secret de la musique. Il classera les *voix parlantes*, à l'imitation des musiciens qui distinguent parmi les *voix chantantes* « le ténor », « la basse », « le soprano » et « le contralto ». Il réalisera dans sa poésie « une fusion des arts », à la manière des musiciens dont la musique est une vaste synthèse décorative où collaborent tous les

arts: fêtes des sons, des couleurs et des mouvements rythmés. De plus, comme les musiciens modernes, Tardieu est avide de nouveaux moyens d'expression sonore; et comme eux, il puise partout autour de lui: dans les bruits de la vie quotidienne qu'il poétisera sans cesse et dans les mots dépourvus de sens qu'il fera « sonner comme des notes de musique ».

Enfin, il convient de souligner que si Jean Tardieu n'a pas inventé une poésie tout à fait nouvelle, il a le mérite d'avoir osé donner à la littérature une orientation nouvelle: celle dont l'objet est d'établir ou d'inventer « l'équivalent poétique » de tout ce qui se trouve dans la musique. L'une de ses supériorités sur bien des poètes passionnés de musique est due à ses tentatives pour dépasser la recherche du rythme et de l'harmonie du vers et pour faire de la poésie une véritable égale de la musique.

Notes

1. Il s'agit de Jean TARDIEU, poète et dramaturge français né en 1903. Les abréviations employées dans cet ouvrage se rapportent à ses oeuvres poétiques:

FC: *Le Fleuve caché* (Paris, Gallimard, 1968)

Fm: *Formeries* (Paris, Gallimard, 1976)

OJ: *Obscurité du jour* (Genève, A. Skira, 1974)

PT: *Les Portes de toile* (Paris, Gallimard, 1978)

2. Ses pièces de théâtre ont été traduites en de nombreuses langues étrangères, notamment en anglais, allemand, espagnol, italien et suédois. Ce fait est une preuve de la notoriété de son théâtre.

3. E. Noulet, *Jean Tardieu, Poètes d'aujourd'hui*, No. 109 (Paris: Seghers, 1964), pp. 62-89.

4. G. Thibault, « Musique et Poésie en France au XVI^e Siècle avant les *Amours* de Ronsard, » dans *Musique et Poésie au XVI^e Siècle* (Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, n.d.), pp. 79-80.

5. Alfred de Vigny, *Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1948), p. 1083.

6. Paul Valéry, *Variété II* (Paris: Gallimard, 1930), p. 172.

7. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris: Garnier-Frères, 1961), p. 74.

8. Paul Verlaine, *Oeuvres poétiques* (Paris: Garnier-Frères, 1969), pp. 261-262.

9. E.A. Bird, *L'Univers poétique de Stéphane Mallarmé* (Paris: Nizet, 1962), p. 61.

10. Bird, pp. 65-67.

11. Verlaine, p. 261.

12. Bird, p. 67.

13. Voir Joycelynn Loncke, *Baudelaire et la Musique* (Paris: Nizet, 1975), pp. 21-22.

14. Georges Zayed, *La Formation Littéraire de Verlaine*, 2^e éd. (Paris: Nizet, 1970), pp. 15-16.

15. G. Michaud, « Mallarmé, » *Connaissance des Lettres* (Paris: Hatier, 1971), p. 3.

16. Bird, p. 73.

17. *Jeux puérils*, oeuvre inédite de Jean Tardieu, citée par E. Noulet, pp. 9-10.

UCLA FRENCH DEPARTMENT SYMPOSIUM

Texte de culture, culture de texte, texte en culture, culture comme texte, toutes ces nuances s'abritent dans l'intraduisible du « as » anglais qui figure dans le titre d'un colloque qui a eu lieu le 5 mars 1983 à l'Université de Californie, Los Angeles: « Text as Culture/ Culture as Text ». Les participants tentèrent d'explorer, dans leurs présentations et discussions, les réseaux superposés que joint cette préposition. Les démarches qu'ils adoptèrent les opposèrent parfois radicalement. Gayatri Spivak offrit une lecture féministe désacralisante des avant-gardes marxistes et post-structuralistes. Aux confins de cette approche, Eric Gans exposa les bases d'une anthropologie dont la linguistique est fondée sur une analyse de textes qui se veulent sacrés. Joseph Riddel dessina les contours d'une hantise: Y a-t-il une « culture littéraire » propre aux Etats-Unis d'Amérique? Et il examina comment, chez Hawthorne, l'écrivain, travaillant à la lumière de cette angoisse, articule son texte à travers un mythe: Rome, ville sacrée, éternelle. Pour finir, Michel de Certeau, partant de Le Goff, parla de la sacralisation d'un autre mythe, celui du Purgatoire, dont il traça l'établissement progressif sur l'axe d'une sémantique diachronique. Il laissa son auditoire aux prises avec une interrogation cruciale: Le texte serait-il notre Purgatoire?

Le mot « texte » semble en effet être devenu sacré. Nous avons soif de lui, et nous le traitons maintenant comme une eau lustrale dans

laquelle nous nous baignons souvent aveuglément. Car que recouvre ce chiasme qu'il produit à nos yeux dans sa matérialité écrite, le X central? Que conjugue cette graphie quand elle immobilise la parole, la renferme en l'exposant en même temps à une disponibilité sans fin? Découlant du symposium de 1983, ces questions ont esquissé les champs que notre second symposium, prévu pour le printemps 1984 et portant sur la question de l'oral et de l'écrit comme deux manifestations du discours littéraire, ne devrait pas manquer d'aborder. Pour problématiser le fait d'une textualité écrite qui obsède tant de critiques littéraires aujourd'hui, il faut lui opposer ce qui pourrait être ou son contraire ou son même: la notion d'oralité. La voix vive, après avoir été si magistralement exilée il y a quelque temps, participe-t-elle encore au texte, et dans quelle mesure? Une écriture orale existerait-elle, qui rivaliserait avec, ou même instaurerait, le trop sacré d'une écriture écrite?

Marc André Wiesmann

SYMPOSIUM

on

Text as Culture
Culture as Text

In Dodd Hall 121, on the UCLA Campus
Saturday, March 5, 1983

9:00 AM Introduction: PHILIP LEVINE, Dean, Division of Humanities,
UCLA

9:15–10:00 AM GAYATRY SPIVAK, University of Texas, Austin
Textuality, Marginality, and Deconstructive Practice

10:15–11:00 AM JOSEPH RIDDEL, UCLA
"Preferring Text to Gloss"—Metaphoric America

11:15–12:00 ERIC GANS, UCLA
Sacred Text in Secular Culture

12:15 LUNCH

2:00–2:45 PM MICHEL DE CERTEAU, University of California, San Diego
Textual and Urban Stratifications

3:00–6:00 PM OPEN DISCUSSION Moderator: ARNOLD BAND, UCLA

Ph.D. DISSERTATIONS IN FRENCH STUDIES UCLA, 1982-83

Each volume of *Paroles Gelées* will include a list of dissertations in French studies conferred at UCLA through the departments of French, Comparative Literature, Linguistics and Romance Linguistics and Literature during that academic year.

We hope that students and scholars alike will find this listing useful as a bibliographical reference.

Kang, Winifred. *Sembène Gusmane and Mamsnan Shata: The Oral and Written Word in West African Literature*. Director, Hassan el Nouty, 1982.

Mack, George. *African Literature of French Expression: A Critical View from the British and American Spheres*. Director, Hassan el Nouty, 1982.

Raim, Anne. *La communication non-verbale chez Maupassant*. Director, Hassan el Nouty, 1983.



